ألف الكلام

رئيس التحرير

بدأت الكتابة الإنسانية بالصور، إذ كان الإنسان في الحضارات القديمة، يعبر عن أفكاره بالرسم على الحجر أو الجلد أو الخشب، مسجلاً طقوسه وعاداته وأفراحه وأتراحه. والصورة وسيلة مهمة للإنسان في تلك الحضارات؛ يدوّن بها تاريخه، وينشر أخباره، ويبث رسائله.

ولو نظرنا - مثلاً - في كتاب الدكتور أحمد هبو (الأبجدية) وما عرض في آخره من نماذج للكتابة التصويرية؛ لاتضح شيء من ثقافة الإنسان في تلك الأعصر القديمة، فقد كان قارئاً للصورة، يدرك الجملة أو الفكرة المبتغاة، من خلال الرسوم التي يراها على ما يتوافر في بيئته من حجر أو شجر. وقد جاء في هذا الكتاب أن المؤرخ اليوناني (هيرودوت) روى « أن الملك الفارسي (داريوس) تلقى رسالة من قبائل (السكيت) البدوية حين غزاهم، تشتمل على طائر وفأر وضفدع وخمسة سهام. وقد فُسرت تلك الرسالة على الوجه التالي: إن لم تنجوا بأرواحكم كالطيور التي تطير في الجو، أو كالفئران التي تختفي في الجحور، أو كالضفادع التي تسبح في مياه البحيرات الآسنة؛ هاربة من وجه الأعداء؛ فإنكم ستلقون نهايتكم بهذه السهام».

والرسم والأدب يشتركان في مخاطبة المشاعر الإنسانية والتأثير فيها، وقد عُرفت هذه العلاقة منذ القرن الخامس قبل الميلاد، حين أطلق الشاعر اليوناني (سيمونيدس) عبارته الشهيرة «إن الشعر صورة ناطقة، أو رسم ناطق، وإن الرسم أو التصوير شعر صامت».

من هذ المنطلق، تأتي علاقة الفن التشكيلي بالأدب؛ فالرسام يظهر عواطفه من خلال اللوحة، والأديب فنان، يرسم بالكلمات، فاللغة هي الأداة التي يشكل بها تحفه وجواهره، كما يصنع النحّات الماهر تمثاله، وكما يبدع الرسام الموهوب لوحته.

ويبدو أن الترابط النسيجي الذي يجمع اللوحة الفنية بالقصيدة ذو أثر في علاقات الود التي تقرب الفنانين التشكيليين من الشعراء، بل إن هذا الترابط هو ما يفسر كثرة الشعراء الرسامين، و توافر الفنانين التشكيليين الذين يتذوقون الشعر وينظمونه.

ومن الشعراء من كان ناقداً فنياً، يتابع حركة الفن التشكيلي، متأثراً بها في أدبه. وأبرز من يمثل هذا في الأدب العالمي الشاعر المجدد (بودلير)، أما في الأدب العربي، فيأتي صلاح عبد الصبور في مقدمة الشعراء الذين اهتموا بهذا الفن.

وبداية تمازج الرسم والشعر في الأدب العربي كانت في العصر المملوكي، حين رأينا المقطوعات الشعرية تأتي على أشكال هندسية، كالدائرة و المثلث و المربع و المعين، ثم جاءت الصحافة، فكان الرسم مصاحباً للشعر، وتطورت العلاقة مع حركات التجديد في الأدب العربي الحديث، فدخلت الصورة في بناء النص السردي وإنتاج خطابه، وبتنا نعيش في عصر الصورة الافتراضية، وعصر الانفجار الرقمي، منتظرين مزيداً من الدراسات النقدية المواكبة.

وقد حرصنا في (قوافل) أن نكون من المساهمين في هذه السبيل، حين أفردنا (ملف) هذا العدد للفن التشكيلي، واستكتبنا الأدباء والنقاد المعنيين بالأدب والفن التشكيلي، متطلعين إلى دراسات فيما بينهما من علاقة، لكن الاستجابة- يا للأسف – لم تكن بالصورة المأمولة! و إذا كان الأسف هنا لقلة ما وصل، فإن ثراء هذا القليل، يغني عن كثير لا يضيف للقارئ شيئاً ذا بال.

نأمل أن تظل (قوافل) على عهد من شُغف بها: ملتقى للإبداع الحق، والفكر الناضج، مبتهجة بالمبدعين الموهوبين، وبالمخلصين من الكتبة والنقاد والمفكرين.

صورة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) بعيون المستشرق إميل درمنغم

حفيظة كمال - المغرب

إن ما يدعو إلى الاهتمام بالدراسات الاستشراقية، هو ذلك الجدل الذي خلفته هذه الدراسات التي تتميز بتنوع الرؤى واختلافها من مدرسة لأخرى مع اختلاف الدوافع والأهداف والغايات. ومن بين المجالات التي تبوأت مكانة شرفية في تأليفات المستشرقين، مجال السيرة النبوية؛ بحيث نجد العديد من المستشرقين قد جعلوا من حياة محمد قبل البعثة وحتى بعدها موضوعة بحثهم، وآي ذلك هذا هو ذاك الكم الهائل من كتب السيرة الذي نجده يشغل رفوف المكتبات العالمية. وعليه فإن السؤال الذي نخرج به هنا كالتالي: ما هي السمات الأساسية التي اتسمت بها هذه الدراسات؟

لا يخفى على من طالع بعضاً من كتب المستشرقين أن يلحظ أنها اتسمت بسمتين اثنتين:

أولاهما: تشويه صورة الإسلام والطعن في نبوة محمد؛ إذ نجد بعضهم ذهب في معرض هجومه على النبي محمد – صلى الله عليه وسلم– إلى اتهامه بالصرع والجنون؛ لغاية التشكيك في الدين الإسلامي ككل. في نفس سياق هذه المواقف المغرضة «قال عنه لامارتين: (إنه نبي أقل من إله وأعظم من رجل)، فذهب إلى أنه كان مصاباً بالصرع وذهب (شبرنجر)... إلى أنه مصاب بالخباط الشديد»[١]، وهو الأمر الذي يأسف له (درمنغم) في مقدمة كتابه (حياة محمد) بقوله:» من دواعي الأسف أن كان (الأب لامنس) الذي هو من أفضل المستشرقين المعاصرين من أشدهم تعصباً وأن شوه كتبه الرائعة الدقيقة بكرهه للإسلام ونبي الإسلام»[٢].

هكذا، إذن، نلمح أن آراء ثلة من المستشرقين لم تتسم بالحياد العلمي وخانت الأمانة العلمية من خلال افترائها على الإسلام ورسوله الكريم، محاولة في ذلك مقاومة ما يمكن أن يكون لهذا الدين من تأثير؛ فمحمد –فيما كتبه هؤلاء– ساحر، هدم الكنيسة في أفريقيا و الشرق عن طريق السحر و الخداع، و ضمن نجاحه بأن أباح الاتصالات الجنسية. وهذا غير صحيح طبعاً ؛ فالنبي محمد–صلى الله عليه وسلم– حرم الزنا والمتعة وحياة الغرام ومنع إكراه القيان على البغاء لإثراء سادتهن»[٣]، كما أوضح ذلك (درمنغم)، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على تخبطات المستشرقين.

ثاني سمة اتسمت بها الدراسات الاستشراقية هي التعاطف والإقرار بتفوق النبي محمد– صلى الله عليه وسلم– ببعض الصفات إلى الحد الذي من الممكن معه تأكيدهم على نبوته. في هذا المضمار يندرج كتاب إميل درمنغم (حياة محمد) الذي أدرج فيه صاحبه دلائل متنوعة، تؤكد نبوة محمد، بعضها يتصل بالقرآن؛ وذلك من خلال عرضه لآيات قرآنية، وبعضها يتصل بأخلاق النبي العالية من صدق واستقامة وأمانة قبل البعثة وبعدها، بحيث نجده في معرض حديثه على الوحي، يؤكد على هذه المعجزة فيقول: «تلك هي معجزة الوحي، وذلك هو سر الكلام المكتوب المؤثر في الأمي والمحرك له، إذا ما اشتمل على نص إلهي وبذلك سيكون لدى العرب كما عند اليهود و النصارى كتاب مقدس، يتلونه للعبادة، سيكون له شريعة سماوية، يسلكون بها سبيل النجاة»[٤].

على أن (درمنغم)، وبالرغم من محاولته أن يكون على قدر عال من الموضوعية، ما فتئ يقع في شراك الصورة

التنميطية المبطنة والمترسخة في الوعي الغربي عن العرب- و التي سببت لهم رعباً عقائديًّا كما أعرب هشام جعيط- وأي ذلك نعته لمحمد بالأمي في مجمل صفحات كتابه. والحق أن هناك العديد من الأطروحات فحواها أن الجزيرة العربية كانت تعيش في وضع بلغت فيه من الجهل والأمية مبلغ الشمس، إلا أن هناك أطروحات مناقضة، أثبتت عكس هذا الطرح، فالتنوع المصطلحي يعكس علاقات التأثير والتأثر بين الحضارات والثقافات، الشيء الذي يجعل من القول إن الجزيرة العربية كانت جاهلة ومنغلقة على ذاتها قولاً لابد من إعادة النظر فيه، لن ندخل في تفاصيل هذه الأطروحات؛ لما في ذلك من انحراف عن الفكرة التي نود إدراجها، إذا كانت كلمة الأمي في القواميس اللغوية تعني الذي لا يحسن القراءة والكتابة، وإذا كان ابن المنير في منظومته (التيسير العجيب في التفسير الغريب) قد قال: وسمي الأمي من كأنه لأمه ينتسب[٥]، لا يكتب، فإن وصف (درمنغم) للنبي محمد بالأمي فيه تناقض، فتارة نجده يشير إليه بالأمي وتارة يدرج له فعلاً كتابيًّا، مثل: «إيتوني بدواة وصحيفة، أكتب لكم كتاباً، لا تضلوا بعده أبداً»[٦]. من هنا يتضح لنا أن النبي محمد – صلى الله عليه وسلم- كان يعرف الكتابة وبالتالي تسقط عنه شبهة الأمي التي أدرجها (درمنغم)، اللهم إذا قصد بها عدم معرفته بالكتب المنزلة، وهذا أيضا فيه تناقض، فتبعاً لما يقول في مواطن متفرقة بأن«كان للنصرانية أثر في محمد»[٧]، وبأن خديجة زوج محمد حبشية نصرانية»[٨]، وبأن النصارى قد أوغلوا في قلب هذه الجزيرة[٩]، فإن القول بأن لم يكن يعرف على الأقل واحداً من الكتب المنزلة، ألا و هو الإنجيل، قول مستحيل.

ثاني شبهة وصف بها محمد-صلى الله عليه وسلم- متعلقة باسمه، فـ(درمنغم) يقول:»إن الاسم الأصلي للنبي هو قثم، فلم يلبث هذا الاسم أن عدل عنه بعد ولادته بوقت قصير أو حين بعثته إلى محمد الذي هو لقب نبوي أكثر من أن يكون اسماً. والنبي كان يكنى بأبي القاسم على الخصوص[١٠]، وهو الأمر نفسه الذي استغرب منه مترجم الكتاب عادل زعيتر في أحد حواشي صفحات الكتاب، معبراً في ذلك أن «هذا من أغرب ما انتهى إليه المستشرقون. وأول من ذهب إلى ذلك هو (شبرنجر)، مستنداً إلى ما جاء في باب تسمية الرسول من السيرة الحلبية»[١١].

في أعقاب ما تقدم نخرج بالفائدتين التاليتين:

أولاهما- أن شخصية الرسول محمد-صلى الله عليه وسلم- استطاعت بعظمتها أن تشد إليها الدراسات الاستشراقية التي هدفت إلى بيان أبعاد هذه الشخصية، وأحياناً لأهداف شيطانية، ارتبطت بالطعن في نبوة محمد وفي التشكيك برسالته.

ثانيهما- أنه بالرغم من مواقف المستشرقين التي تأرجحت بين السلبية والإيجابية إلا أنه لا يمكن نكران تأثيرها في نفوس المفكرين العرب، كما لا يمكن نكران كونها كانت السبب في إيقاظهم- المفكرين العرب- من سباتهم العميق بالإضافة إلى جعلهم يلتفتون إلى التراث بعد طول مدة هجره.

الحواشي:

(١) إميل درمنغم: حياة محمد في عيون مستشرق، ترجمة عادل زعيتر، ط١ (عَمَّان: الأهلية للنشر والتوزيع، ٢٠١٤م)، ص١٤.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) نفسه، ص٢٩١.

(٤) نفسه، ص٨١.

(٥) ابن المنير: منظومة التيسير العجيب في تفسير الغريب، تحقيق سليمان ملا ابراهيم أوغلو، ط١ (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٤م)، ص٣١.

(٦) السابق، ص٣٧٩.

(٧) نفسه، ص١٢٨.

(٨) نفسه، ص١٣٠.

(٩) نفسه، ص١٢٩.

(١٠) نفسه، ص١٦.

(١١) نفسه، الصفحة نفسها.

تلقي النص الأدبي في النقد القديم

رفعة موافق الدوسري - السعودية

تنهض النصوص الأدبية قديماً وحديثاً على معايير خاصة، صنعتها الثقافة المحلية التي كونت شخصية الأديب صانع النص، وساهمت في تشكيل الأدب الذي يصدر عنها. وتبعاً لذلك؛ تضافرت جهود النقاد في محاولة إعادة صناعة الأدب، أو الملامح الضمنية التي تحملها النصوص عبر شفرة الثقافة؛ وذلك من خلال تمثّل عناصر تلك الثقافة في ثنايا النص، ثم إعادة خلقها بالصورة التي تضمن جودة الإرسال والتلقي.

وعلى ضوء هذا، ظهر الاهتمام بالتلقي في النظريات الحديثة، باعتبار أن عملية التلقي تشكل جزءاً من الوعي بالنص وباثّه، ومن ثم صنع معنى جديد، تلتقي فيه أدبية الباثّ وثقافته، ومرجعية المتلقي. ولكن قبل هذا، ينبغي أن نستعرض جانباً سياقيًّا من جوانب تلقي النص الأدبي في التراث العربي، باعتباره قضية نقدية، تنظر في شؤون تلقي الأدب من منظور النقد القديم. فكيف تلقى القدماء النص الأدبي قديماً، وكيف تفاعلوا معه؟ وما أفق التوقع لديهم، كيف كان، وعلامَ ينهض ويستوي؟ وما أبرز القضايا النقدية التي ساهمت في ظهور ملامح التلقي القديم، قبل أن تستقر –حديثاً- نظرية نقدية، لها معاييرها وحدودها؟

سياق التلقي القديم ومآلاته:

تعددت قراءات النص الأدبي قديماً، تبعاً للسياق المعرفي الذي ينتمي إليه المتلقي، فكان تلقي النص الأدبي عند النحويين واللغويين والشرّاح لأهداف، بعضها يتعلق بتفسير القرآن. وتلقي النص الأدبي عند الرواة والنقاد وبعض الشعراء لأهداف، يتعلق بعضها بالنقد والنقل والتوثيق. وبما أن الحديث هنا يتعلق بالقضايا النقدية في هذا المجال؛ فسيكون التركيز على السياق النقدي في تلقي النص الأدبي عند القدماء.

إن سياق التلقي عند القدماء يمثل أحد وجوه أفق التوقع، فالمتلقي الراوية -مثلاً- يبحث في النص عن المعايير التي تواضع عليها القدماء لرواية الشعر، فإن لم يجدها؛

صنع نصًّا جديداً من خلال تعديل النص، أو تبديل كلمة مكان كلمة، وهكذا. ومثله المتلقي الناقد، كما جاء عن أبي عمرو بن العلاء، وابن سلّام الجمحي والأصمعي.

تلقي اللفظ والمعنى:

تعد قضية اللفظ والمعنى من أهم القضايا التي اهتم بها القدماء؛ باعتبارها أداة، تمكن الدارس من رصد مظاهر تشكل النص، التي ينبغي أن تمثّل شكلاً من أشكال القوالب النصية والأدبية التي تواضع عليها القدماء؛ ومن هنا أصبحت علاقة المتلقي الناقد بالنص الأدبي يشوبها نوع من الصرامة المنهجية، والنقد الجامد، الذي لا يتجاوز حدود الظاهرة الأدبية إلى التاريخ، أو الرمز إلى التأويل، بل لا يتجاوز حدود القوالب الأدبية المتشكلة سلفاً في الفضاء الأدبي لحقبة من الحقب، ومع هذا، لم تتمكن تلك القوالب الجاهزة من حفظ حقوق الأدباء، وتنظيم تلق موضوعي، يردع أصحاب الهوى من النقاد.

وبما أن الحديث هنا يدور حول تلقي اللفظ والمعنى؛ باعتبار أن النصوص الأدبية تتشكل من شكل ومضمون، أو لفظ ومعنى، يتقبلها الناقد وفق تصوراته ورؤاه، فيظهر أثرها في الأثر النقدي الذي تلا فعل القراءة؛ فعليه، وعلى ما سبق، يمكننا أن نرصد نمطين من أنماط تلقي النقاد القدماء للنص الأدبي: الأول يتعلق بالتلقي الإيجابي، والثاني يتعلق بالتلقي السلبي.

أولاً- نمط التلقي الإيجابي:

المتلقي الذي يتلذذ بالنص أكثر مما يحكم عليه:

إن هذا الضرب من التلقي يخضع لعدة عوامل، تساهم في تحديد اتجاه الأثر النقدي المترتب عليه، ومن ثم تأطير هذا الأثر ضمن المؤسسة الأدبية التي ينتمي إليها الناقد، انطلاقاً من عنصر الإحساس، لا المعرفة، «وما دامت التأثرية هي المنهج الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها؛ فلنستخدمه في ذلك صراحة، وليكن مرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس واصطناع الحذر، حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة»[(١)]. وقد أفضت محورية عنصر الإحساس بالنص لدى المتلقي -في هذا الضرب من التلقي- «إلى التعامل الذوقي مع الشعر؛ وما التلذذ إلا صدى لسلطان الذوق»[(٢)]، والذوق هنا «ليس إلا مزيجاً من المشاعر والعادات والأهواء التي تساهم فيها كل عناصر شخصيتنا المعنوية، ومن ثم يدخل في تأثراتنا الأدبية شيء من أخلاقنا ومعتقداتنا وشهواتنا»[(٣)]. ولكن ما علاقة كل هذا باللفظ والمعنى؟.

إن الاتجاهات التي يعتنقها قراء النصوص الأدبية تخضع لقوانين المؤسسة الأدبية التي تقرر معايير الأدب، سواء كان ذلك يتعلق بجوهر النص أو مظهره أو أنموذج كتابته أو حتى بمواضع التناص في النصوص إن وجدت؛ وتبعاً لذلك تتشكل قيم جمالية شكلية

ومضمونية لتقويم النصوص، أو لفظية ومعنوية، فتكوّن مذهباً نقديًّا معرفيًّا للفئة التي انطلقت في نقدها من المعرفة، ولكن الفئة الأخرى التي قررت أن يكون الإحساس منطلقها في التقويم؛ فيأتي نقدها ذوقيًّا وإن جاء متأثراً بالمؤسسة الأدبية، أي: «أن القيمة الجمالية للزوج لفظ/معنى راجعة إلى الحالة التي عليها المتقبل أكثر مما هي راجعة إلى خصائص متعلقة بالبلاغ الشعري في ذاته»[٤] ومثال هذا الضرب من التلقي، تقويم أبو عبيدة لبيت عدي بن الرقاع:

وسنانُ أقصَدَه النعاسُ فَرَنَّقَت ... في عينه سِنَةٌ وليس بنائمِ

حين قال: «ما قال أحدٌ في مثل هذا المعنى أحسن منه في هذا الشعر»[٥].

وبما أن هذا الضرب من التلقي يخضع للإحساس أولا، أي: أنه غير محكوم بمعايير تضبط الإحساس وتقومه، وإن كان هذا التلقي في الأصل ينطلق من الذوق العام الذي تبثه المؤسسة الأدبية؛ إلا أنه كان مدعاة لتصانيف مضطربة، ولأحكام بعضها جائر، ولنقد تبع هوى أصحابه فضل بالشعر السبيل. وسنأتي إلى هذا لاحقا في نمط التلقي السلبي.

ب- المتلقي الذي يحكم على النص أكثر مما يتلذذ به:

وهذا الضرب من التلقي يقوم على «قراءة النص في إطار المؤسسة الأدبية التي ينتمي إليها ذلك النص؛ بالتعويل على المعرفة بالقول الشعري أكثر من الإحساس به وتلذذه... لذلك انصرف أصحاب هذا الاتجاه من القراء إلى أدبية النص أكثر من انصرافهم إلى النص الأدبي؛ فكانت العناية بالآليات العامة المتحكمة في الإبداع أكثر من العناية بخصوصيات التجربة الشعرية»[٦]، وهذا يحيل إلى تلقي زوج اللفظ والمعنى في علاقتها بالمعايير التي تواضع عليها القدماء لنقد الشعر أو روايته، فمما ذكره المفضل الضبي في هذا السياق: «مالم يكن من الشعر حسناً عيناً فبطون الصحف أحمل لمؤونته من صدور عقلاء الرجال»[٧]، مما يعني أن ضمان سيرورة العمل الأدبي، تكمن في مدى تمثّله للقيم النقدية التي تقرّها المؤسسة الأدبية. وقد قيل في الموشح: «لا تروى أشعار عدي بن زيد و أبي دؤاد الإيادي؛ لأن ألفاظهما ليست نجدية»[٨]. هكذا ينهض العالم بالشعر بدور المتلقي وهو «يصر في تعامله مع الشعر على شد الإبداع كتافاً إلى السنة: فلا يقبل من اللفظ إلا النجدي النقي من أعراض العجمة واللحن، ولا يقر من المعاني إلا ما انخرط ضمن الأغراض التقليدية، ولا يتسامح حيال الهزل والسخف، ويستحسن من الشعر ما احتوى على الأمثال السائرة، فالشاعر في إطار المؤسسة من كان صوته صدى لأصوات الأوائل، يسير بريحهم وينسج كلامه على نولهم، أما أن يتخذ لنفسه صوتاً ويسير في طريق لم يكثر سلاكها، فإنه في تلك الحالة يحكم على نفسه بالمروق والنفي خارج حضيرة الشعراء»[٩].

هذا بعض ما جاء في النصوص النقدية التي يخضع لها فعل التلقي، أما ما جاء في تلقي النص الأدبي نفسه فكثير، ومنها «قال معاوية بن بكر الباهلي: قلت لحماد الراوية:

بمَ تقدم النابغة؟ قال: باكتفائك بالبيت، لا بل بربع البيت، مثل قوله:

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة وليس وراء الله للمرء مذهب

كل نصف يغنيك عن صاحبه، وقوله: (أي الرجال المهذب) ربع بيت، يغنيك عن غيره»(١٠).

وهكذا تتضح علاقة التلقي بزوج اللفظ والمعنى عند القدماء؛ باعتبار أن قيمة العمل الأدبي متوقفة عند الأحكام النقدية التي تتشكل في ظل المؤسسة، فيدفع هذا النوع من التلقي بالنص إما إلى السيرورة والحياة، وإما إلى (النفي)، كما ذكر الآمدي.

ج- المتلقي الذي يتلذذ بالنص وهو يحكم عليه:

وهو مزيج مما سبق، إلا أن المتلقي هنا يجنح إلى توظيف الثنائية التي وضعها (لانسون) «الإحساس/ المعرفة» بصورة متلازمة، أي: أن الإحساس بالنص عنده مرتبط برباط وثيق بالمعرفة –المتشكلة سلفاً في الفضاء الأدبي- فيصبح المنجز النقدي لهذا الضرب، يجمع بين الاهتمام بجمالية النص وأدبيته، وبين ذوق المتلقي واتجاهاته الفكرية، وبين التفاعل الحي الذي يفند الذوق، ويكسبه منحًى عقليًّا ومنطقيًّا من خلال الحكم النقدي الممتزج به.

ومن ذلك ما رواه الأصمعي: «دخلت أنا وإسحاق الموصلي يوماً على الرشيد، فرأيناه لَقِسَ النفس فأنشده إسحاق يقول:

وآمرة بالبخل قلت لها اقصري فذلك شيء ما إليه سبيل

قال: فقال الرشيد: لا تخف إن شاء الله، ثم قال: لله در أبيات تأتينا بها؛ ما أشد أصولها، وأحسن فصولها وأقل فضولها»(١١).

وهذا يمثل جانباً من التلذذ مع القبول الكليّ للنص، تبعاً للقواعد المعدة سلفاً. ومن نفس هذا المنطلق –القواعد المعدة سلفاً- نوع آخر من التلقي ضمن هذا الضرب، ويمثل التلذذ مع قبول جزئي للنص، ومن ذلك رد النابغة على حسان بـ «أنت شاعر، ولكنك...» حين أنشد حسان بن ثابت:

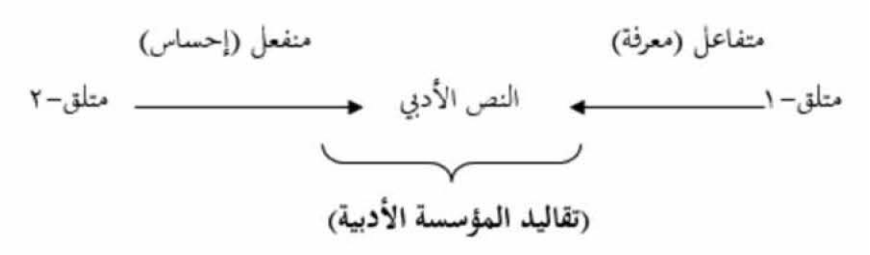
«لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما
ولدنا بني العنقاء وابني محرق فأكرم بنا خالاً وأكرم بنا ابنما

فقال له النابغة: أنت شاعر ولكنك أقللت جفانك وأسيافك، وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن ولدك»(١٢).

وعلى هذا النحو تتشكل النصوص النقدية، التي تتمثل أحد هذه الأنماط من التلقي؛ فتنشأ على ضوئها مذاهب نقدية، منها ما كان قريباً من الموضوعية، ومنها ما كان أقرب إلى الذوق والهوى والتكلف.

ثانياً- نمط التلقي السلبي:

يمكننا في رصد تلقي هذا النمط، العودة إلى ثنائية (لانسون) «الإحساس/المعرفة» باعتبار أن التلقي السلبي عند القدماء لا ينهض على التفاعل مع معايير المؤسسة الأدبية فحسب، بل تتحكم به -أيضاً- انفعالات المتلقي: ميوله الأدبية، واتجاهاته الفكرية، وغيرها. وعلى ضوء هذا، يمكن إنشاء خطاطة تلق، تشرح هذا النوع من التلقي، مدارها ثنائية التفاعل والانفعال، وإطارها المؤسسة الأدبية، ومركزها النص، لتكون على هذا النحو:



إن المتلقي في ضوء النمط الأول، يرفض النص الأدبي؛ بناء على تفاعله مع النصوص النقدية السابقة، أي: أن رفضه قائم على تفاعل بالمعرفة لا بالإحساس، وقد أوردت كتب التراث نماذج متعددة لهذا النوع من التلقي الذي تضبطه القوانين، نحو قول ابن سلّام: "وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربية ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف"[(١٣)]. ومن تلك النماذج، ما جاء عن الأصمعي، «قال: أنشدت الرشيد أبيات النابغة الجعدي:

فتى تم فيه ما يسر صديقه ... على أن فيه ما يسوء الأعاديا
فتى كملت أعراقه غير أنه ... جواد فلا يبقى من المال باقيا
أشم طويل الساعدين شمردل ... إذا لم يرح للمجد أصبح غاديا

فقال الرشيد: ويله، ولم لم يروحه في المجد كما أغداه؟ ألا قال: إذا راح للمعروف أصبح غاديا، فقلت: أنت والله يا أمير المؤمنين في هذا أعلم منه بالشعر»[(١٤)].

وقد سئل «أعرابي عن بيت أبي العتاهية:

عتيب الساعة الساعه ... أموت الساعة الساعه

يعجبك؟ قال: لا والله، ولكنه يغمني»[(١٥)].

إن هذا التعبير المقتضب، يمثل النمط السلبي الثاني في تلقي الشعر؛ فهو لم يبن على معرفة، ولم يكن نتاج تفاعل مع نص نقدي، بل صدر عن الانفعال بالنص وجاء منه. ولا ريب إذا كان المتلقي أعرابيًّا، ولكن إذا جاء الانفعال بالنص صادراً عن ناقد، يحكّم النصوص ويساهم في

صناعة الثقافة الأدبية والنقدية، فيتفاعل مع النص بدءاً، ثم ينتقل إلى الإحساس بمحيط النص لا بالنص في ذاته، ويمثل هذا موقف ابن الأعرابي في موقفه ضد أبي تمام الذي أورده الصولي في أخبار أبي تمام: «قرأت أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل:

وعاذل عذلته في عذله فظن أني جاهل من جهله

حتى أتممتها، فقال: اكتب لي هذا، فكتبتها له، ثم قلت: أحسنة هي؟ قال: ما سمعت بأحسن منها! قلت: إنها لأبي تمام فقال: خرق خرق»(١٦).

وهذا كما قلت في بداية الورقة، برغم صرامة المعايير، فإنها لم تخلق فضاءً آمناً، تتشكل به النصوص وتحيا.

وعودا على بدء، وبما أن أفق التوقع من أهم المفاهيم الإجرائية التي ينهض عليها التلقي القديم، فإن سياق التلقي -كما رأينا- يتحكم بشكل مباشر في نمط التلقي، وتشكل النص النقدي، ومن ثم تصنيف النصوص الأدبية بين القبول والرفض، أو التعديل -كما ورد عن بعض النقاد والرواة- وعليه، فإن المعايير النقدية في النقد القديم -وإن كانت صارمة- لم تساهم في خلق مناخ نقدي موضوعي، ينطلق من قواعد عقلية ولسانية، مفاهيمها الكبرى تندرج ضمن زوج (اللفظ/ المعنى)، وتصب في سيرورة الأعمال الأدبية التي كانت تستحق الحياة.

الحواشي:

(١) لانسون: منهج البحث في تاريخ الآداب، نقلاً عن محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ط١ (القاهرة: نهضة مصر، ١٩٩٦م)، ص٤٠٤ (بتصرف).

(٢) أحمد الودرني: قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب من الأصول إلى القرن ٧هـ، ط١ (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ٢٠٠٤م)، ٦٢٩/٢.

(٣) لانسون: منهج البحث في تاريخ الآداب، نقلاً عن محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص٤٠٥.

(٤) قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، ٦٣٠/٢.

(٥) أبو فرج الأصفهاني: الأغاني، ط١ (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤١٥هـ)، ٣٠٥/٩.

(٦) قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، ص٦٣٢.

(٧) أبو عبيدالله المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٥م)، ص٤٤٢.

(٨) السابق، ص٩١، (بتصرف).

(٩) قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، ص٩٣٩، (بتصرف).

(١٠) الأغاني، ٨٠٧/١١.

(١١) السابق، ٢٩٢/٥.

(١٢) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص٧٦.

(١٣) محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، ط١ (جدة: دار المدني، د.ت)، ٤/١.

(١٤) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص٨٥.

(١٥) السابق، ص٣٢١.

(١٦) أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عساكر، محمد عزام، نظير الهندي (بيروت: دار الآفاق الجديدة، د.ت)، ص١٧٥، ١٧٦.

إشكالية تلقي المصطلح اللساني النصي (بين الثوابت الاصطلاحية والتحولات الإجرائية)

د. عبد الرحمن إكيدر - المغرب

الملخص :

يسعى هذا البحث إلى التركيز على أبرز مصطلحات اللسانيات النصية باعتبارها ضرباً من ضروب المعرفة اللسانية الحديثة التي تدرس النص وصفاً وتحليلاً، انطلاقاً من مجموعة من الأسس والمعايير، هدفها الأول دراسة نحو النص كما عبّر عن ذلك (فان دايك / Van Dijk) دراسة شاملة، كلية، للإحاطة بمختلف جوانبه اللغوية وغير اللغوية. وتأتي هذه المحاولة للنبش في مصطلحات هذا المجال المعرفي، رغبة في الوقوف على الثوابت الاصطلاحية للمفاهيم الغربية وما ترتب عنها في التوظيف اللساني العربي المعاصر. فقد تلقى الباحثون العرب هذا العلم بفعل المثاقفة وحركة الترجمة، غير أن الدارس لهذا المجال المعرفي يلحظ كمًّا هائلاً من المصطلحات لمفهوم واحد؛ مما يخلق ارتباكاً معرفيًّا وفوضى اصطلاحية، وذلك راجع لجملة من الأسباب، لعل أهمها ما تطرحه الترجمة من إشكالات وتشتت جهود الباحثين العرب. ومن هذا المنطلق سيحاول البحث الوقوف عند العناصر الآتية :

- المصطلحات اللسانيات النصية :
- المصطلح اللساني النصي والتراث العربي.
- إشكاليات ترجمة المصطلح اللساني النصي.

مدخل : مفهوم المصطلح وأهميته.

يحتل الاهتمام بالمصطلح مكانة مهمة في الدراسات الأكاديمية، باعتباره مدخلاً للتعرف على ضروب المعارف العلمية والإنسانية ومفتاحاً لولوجها. إنها ضرورة (إبستمولوجية)؛ لما لها من أهمية في بناء التصورات والنظريات، فكل دراسة لابد لها من ضبط مجالها المعرفي وجهازها المفاهيمي، حتى يستقيم الفهم ونبتعد عن فوضى التأويلات والتناقضات، ويمهد بذلك الطريق الوعر وتفتح الأبواب للرؤية النافذة، يقول التهانوي (١١٥٨ ه) : «إن لكل علم اصطلاحاً خاصًّا به إذا لم يعلم بذلك لا يتيسر للشارع فيه الاهتداء إليه سبيلاً وإلى انفهامه دليلاً»[1]. وهكذا فإن المصطلح مفتاح منهجي لاكتساب المعرفة وأبجدية للتواصل بين أهل الاختصاص في أي حقل معرفي.

ويبين عبد السلام المسدي أهمية المصطلح بقوله:»مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال، ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال»(٢). ويواصل المسدي تحديده للمصطلح مبيناً أنه «إذا كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الجماعية فإن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي، يصبح مواضعة مضاعفة، إذ. يتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح. فهو إذن نظام إبلاغي، مزروع في ثنايا النظام التواصلي الأول، هو بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز علامي أوسع منه كمًّا، وأضيق ذمةً» (٣).

١- المصطلحات اللسانيات النصية :

لسانيات النص ضرب معرفي حديث، غايته فهم أوجه الترابط بين أجزاء النص والوسائل التي تخلق تماسكه وانسجامه. وهو منهج يتخطى المناهج اللغوية القديمة التي وقفت عند حدود الجملة، جاعلة منها الوحدة الكبرى في التحليل، وقد كان الفضل الكبير في بناء تصور ناضج لعلم النص مع (دي بوجراند/ R. De Beaugrande) الذي أرسى معالم التحليل النصي في إطار لسانيات خاصة بالنص، واقترح معايير تحدد نصية النص، وهي:

التماسك (La Cohésion) :

ويصطلح عليه أيضاً بـ(الربط الرصفي) أو (التضام). هذا المعيار لا يختص بنحو النص، وإنما لا بد منه على مستوى الجملة؛ لأنه يتعلق بمجموعة الروابط النحوية التي تربط بين أجزاء الجملة وأجزاء النص، فهو معيار يهتم بظاهر النص، ودراسة الوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرار اللفظي. و»هو يترتب على إجراءات، تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع، يؤدي السابق منها إلى اللاحق، بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي، وبحيث يمكن استعادة هذا الترابط»(٤). وهذا المعيار يختص برصد الاستمرارية في ظاهر النص بدءًا بالجملة، ثم ما بين الجمل، وانتهاء بالنص أكمله، ويعني بظاهر النص : «الأحداث التي ننطق بها، أو نسمعها في تعاقبها الزمني التي نخطها أو نراها بما هي كم متصل على صفحة الورقة. وهذه الأحداث أو المكونات، ينتظم بعضها مع بعض، تبعاً للمباني النحوية، ولكنها لا تشكل نصًّا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظاً بكينونته، واستمراريته»(٥). وقد حدد (دي بوجراند) وسائل التضام بأنها تقوم على الدراسة النحوية، وعلى مجموعة من الأمور، كالتكرار والإحالة والحذف والروابط والتعريف وغيرها، وهي أمور في أغلبها مبنية على العلاقات التعليقية بين ألفاظ النص وجمله.

ب- الانسجام (La Cohérence):

ومن مسميات هذا المعيار: (الحبك) و(الاتساق) و(الالتحام) و(الربط المفهومي)، كما يترجمه تمام حسان بمصطلح : (التعليق)(٦). وهذا المعيار مختص بالاستمرارية الدلالية في النص، التي تتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم، وكلا هذين الأمرين هو حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنص إنتاجاً وإبداعاً، أو تلقياً أو استيعاباً، وبها يتم احتباك المفاهيم من خلال قيام العلاقات، أو إضفائها عليها، إن لم تكن واضحة، مستعلنة على نحو يستدعي فيه

بعضها بعضاً، ويتعلق بواسطته بعضها ببعض. و«يتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة، لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه. وتشتمل وسائل الالتحام على:

- العناصر المنطقية : كالسببية والعموم والخصوص.
- معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف.
- السعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية، ويتدعم الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم»[٧].

ت- القصد / المقصدية(L Intentionnalité)

ويقصد به ما يريده منشئ النص من خلال تعبيره، فهو (التعبير عن هدف النص)، وهو «يتضمن موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصًّا يتمتع بالسبك والالتحام، وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها»[٨]. ويتصل هذا المعيار «بنيَّة منشئ النص أن ينتج نصًّا ذا سبك وتعليق، ليصل إلى ما خطط الوصول إليه»[٩]، فالمتكلم يُفصح عما في ضميره، ويترجم الغرض الذي يسعى إلى تبليغه من تصورات ذهنية مجردة إلى ألفاظ وجمل يتعلق بعضها ببعض.

ج- القبول (L Acceptabilité):

أو المقبولية. ويتضمن هذا المعيار «موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نص ذو سبك والتحام»[١٠]. فإن كان المعيار الثالث يركز على منشئ النص، فإن معيار القبول متعلق بالمتلقي، من خلال مساعدته على قبول موقف دلالي محدد، واستبعاد الدلالات غير المرتبطة بالنص، وذلك بالاحتكام إلى مجموعة من القواعد السياقية. ويعني ذلك أن القبول مرتبط بمجموع الدلالات التي يطرحها النص بشرط تماسكها والتحامها وتحديدها، بعيداً عن الاحتمالية الدلالية، أو عن جواز أكثر من وجه إعرابي.

د- رعاية الموقف :(La Situationalité)

ويطلق عليه أيضا (المناسبة)، يكاد الدارسون يجمعون على أن المقامية تتعلق بمناسبة النص للموقف، الذي يوضح المقصود منه، أو بعبارة أخرى يفهم من النص في ضوء هذه المناسبة أو المقامية، و"تتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطاً بموقف سائد، يمكن استرجاعه. ويأتي النص في صورة عمل يمكن له أن يراقب الموقف وأن يغيره. وقد لا يوجد إلا القليل من الوساطة في عناصر الموقف كما في حالة الاتصال بالمواجهة في شأن أمور تخضع للإدراك المباشر، وربما توجد وساطة جوهرية كما في قراءة نص قديم ذي طبيعة أدبية يدور حول أمور تنتمي إلى عالم آخر"[١١]. فالنص يفهم انطلاقاً من مقام يكشف عن المراد من النص، والمصطلح وارد في الثقافة العربية، وهي المناسبة كما فهمها علماء التفسير والبلاغة.

ر- التناص (L Intertextualité):

تتعدد تعريفات التناص – بشكل عام – بين النقاد واللغويين، غير أنها تظهر هذا التفاعل والتعالق والالتقاء والتداخل اللفظي أو المعنوي بين نص ما ونصوص أخرى سبقته، استفاد منها هذا النص المراد دراسته؛ ولذلك عرفه سعيد بحيري بأنه (يختص بالتعبير عن تبعية النص لنصوص

أخرى، أو تداخله معها)، فالتناص هو ذلك التعالق بين نص ما ونصوص سابقة، وهذا التداخل قد يكون لفظيًّا أو معنويًّا، وإما بطريقة مقصودة، قد تصل إلى درجة التنصيص أو بطريقة عفوية غير مقصودة. ويَعتبر (دي بوجراند) أن «تكامل النصوص عامل أكبر في مجال تحديد أنواع النصوص، حيث تتشكل التوقعات بالنسبة لطوائف كاملة من الوقائع اللغوية»(١٢). ونفهم من هذه التعاريف أن التناص يتحقق في النص عندما يتضمن مجموعة من النصوص السابقة عليه، بشرط أن يحدث تفاعل وتعالق في اللفظ والمعنى بين هذه النصوص المتداخلة.

هـ - **الإعلامية** (L Informativité):

أو (الإخبارية). «وهي العامل المؤثر بالنسبة لعدم الجزم في الحكم على الوقائع النصية، أو الوقائع في عالم نصي في مقابلة البدائل الممكنة. فالإعلامية تكون عالية الدرجة عند كثرة البدائل، وعند الاختيار الفعلي لبديل من خارج الاحتمال»(١٣). وهذا المعيار يتعلق بالمعلومات الواردة في النص ومدى جدتها وتنوعها. ويرى (دي بوجراند) أن ننظر إلى هذا المصطلح لا من حيث كونه يدل على المعلومات التي تشكل محتوى الاتصال، بل من حيث يدل بالأحرى على ناحية الجدة أو التنوع الذي توصف به المعلومات في بعض المواقف، فإذا كان استعمال نظام في صياغة نص ما يتكون من الهيئة التي تبدو عليها العناصر المستعملة في وقائع صياغة هذا النص فإن إعلامية عنصر ما تكمن في نسبة احتمال وروده في موقع معين، أي: إمكانه وتوقعه بالمقارنة بينه وبين العناصر الأخرى من وجهة النظر الاختيارية، وكلما بعد احتمال الورود؛ ارتفع مستوى الكفاءة الإعلامية(١٤). فليست الإعلامية إذن متمثلة في مجرد المعلومات التي يحتويها النص، وإنما تتمثل في جدة هذه المعلومات، وتنوعها اللذين توصف بهما المعلومات في بعض المواقف، فإعلامية أي عنصر إنما تكمن في قلة احتمال وروده في موقع معين بالمقارنة بالعناصر الأخرى في نفس النص.

٢ - المصطلح اللساني النصي والتراث العربي :

إن المتتبع لكتابات القدامى في النقد والبلاغة سيصادف كمًّا من الألفاظ التي تحضر بقوة في الدرس اللساني النصي الحديث، وهي مصطلحات تكشف أن نظرتهم لم تكن مقتصرة على الجملة الواحدة، وإنما تستحضر النص في شموليته وكليته، ومن بين هذه المصطلحات نذكر : السبك والحبك والمقصدية والمقامية.

لقد عبّر سعد مصلوح عن مصلح التماسك/ (Cohésion) بـ(السبك). ولهذا المصطلح صدى في الدراسات البلاغية العربية القديمة، إذ اهتم البلاغيون العرب القدماء بجودة السبك، وجعلوه مرتكزاً، لا غنى عنه في تشكل النص وبنائه. وعبّر الجاحظ عن ذلك بقوله: «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»(١٥). لقد حث صاحب (البيان والتبيين) في هذا النص على ضرورة السبك، وجعل وحدات النص الصغرى متلاحمة، غير متنافرة. وأكد ابن طباطبا العلوي دور المتكلم (الشاعر) في صياغة النص الشعري، رابطاً عمله بجودة السبك وصحته، داعياً إياه للوقوف على حسن التأليف، من خلال التمعن في صحة المعنى وتلاؤم الألفاظ، يقول : «ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها، لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ... ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله، فربما اتفق للشاعر بيتان، يضع

مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر»[16]. فما أشار إليه الناقد، يمثل شروطاً، تحدد كيفية صياغة النص ونسجه نسجاً متناسقاً متماسكاً.

كما جعل أبو القاسم الآمدي (٣٧٠ هـ/ ٩٨٠ م) صحة السبك معيارا للموازنة بين الطائيين، حيث قال: «فإن كنت - أدام الله سلامتك - ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة»[17]. وفي السياق ذاته، أشار أبو هلال العسكري (٣٩٥ هـ/ ١٠٠٥ م) في كتابه (الصناعتين) على الصفات الواجب توافرها في بناء النص الأدبي وصياغته، معتبراً أن هذه الصياغة تتشكل من خلال «جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أَوَد النظم والتأليف»[18]، فعلى الرغم من تركيزه على اللفظ في تشكل النص فإنه أشار إلى شرط صحة السبك والتأليف الجيد بين مكونات النص، وهو ما لا يتأتى إلا عن طريق العلاقات اللغوية الصحيحة. وهكذا اتسم عمل البلاغيين ونقاد الأدب القدماء بالعناية بالتركيب بدل التفكيك، ودراسة النص في جملته وما يضمن تماسكه وترابطه حتى يصبح كالسبيكة الواحدة الشديدة اللحمة.

وبخصوص مصطلح (الحبك)، فقد استعمل الجاحظ مصطلح (القران) للدلالة على انسجام أجزاء النص، يقول في هذا الصدد: «قال بعض الشعراء لصاحبه : أنا أشعر منك، قال : ولمَ ؟ قال : لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه»[19]، ويضيف في الإطار نفسه: «وعاب رؤبة شعر ابنه، قال : ليس لشعره قران»[20].

أما مصطلح (المقامية) فنجد له صدى في المصنفات النقدية والبلاغية القديمة، ويراد به ظروف القول والملابسات المحيطة به، فالخطاب مرهون بزمانه ومكانه ومختلف العلاقات التي تربط المتكلم بالمتلقي. وقد أفاد النقاد والبلاغيون العرب من معرفة المقام في تحليلاتهم، منطلقين من مبدأ المطابقة بين الكلام ومقتضى الحال، يقول الجاحظ: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة مقاماً حتى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[21]. ويتسع مفهوم المقام عند السكاكي (٦٢٦ ه) ليشمل كيفية بناء أجزاء النص في ارتباط بالظروف المحيطة به، ليصبح مقياس الكلام في باب الحسن والقبول بحسب مناسبة الكلام لما يليق به، يقول : «لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية ... ولكل ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر»[22].

وبالانتقال إلى مصطلح (القصدية)، فقد عبر البلاغيون العرب عنه بمصطلحات أخرى كالغرض، والمراد، والإفادة وغيرها. وقد أشار عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ ه) إلى أهمية الخطاب في دلائله بقوله: «وكان مما يعلم ببداهة العقول أن الناس إنما يكلم بعضهم بعضاً، ليعرف السامع

غرض المتكلم ومقصوده»[٢٣].

٣- إشكاليات تلقي المصطلح اللساني النصي :

× إشكال التعدد وغياب الرؤية الموحدة :

- مصطلح اللسانيات النصية :

أول الإشكالات المطروحة في مجال لسانيات النص/ (linguistique textuelle) ما يتعلق بالتسمية، إذ نقف على اختلافات واضحة بهذا الخصوص، فمن التسميات الأكثر تداولاً: لسانيات النص، وعلم لغة النص، ونحو النص، وعلم النص ... إلخ. ويوضح الجدول أسفله هذا التعدد :

المصطلح	صاحب الدراسة
علم اللغة النصي	صبحي إبراهيم الفقي (علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على السور المكية).
علم لغة النص	سعيد حسن بحيري (مدخل إلى علم لغة النص).
نحو النص	أحمد عفيفي (نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي). مصطفى النحاس (نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب). إبراهيم خليل (في اللسانيات ونحو النص).
لسانيات النص	محمد خطابي (لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب). جمعان عبد الكريم (إشكالات النص: دراسة لسانية نصية). أحمد مداس (لسانيات النص: نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري). جميل عبد المجيد (البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية).
علم النص	حسام أحمد فرج (نظرية علم النص: رؤية منهجية في بناء النص النثري). سعيد حسن بحيري (علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات لـ(فان ديك).
نسيج النص	الأزهر الزناد (نسيج النص: بحث في ما يكون به الملفوظ نصًا).

يرتبط هذا الإشكال في أحد جوانبه بالتذبذب المصطلحي الذي يطرحه مشكل المصطلح اللساني في حد ذاته.

- مصطلحات المعايير النصية :

المصطلح باللغة الأجنبية	المقابل في اللغة العربية	صاحب المصطلح
Cohésion	الربط الرصفي التضام السبك التماسك الشكلي الربط النحوي الترابط النصي الاتساق	تمام حسان (النص والخطاب والإجراء). إلهام أبو غزالة. سعد مصلوح (نحو أجرومية للنص الشعري: دراسة في قصيدة جاهلية). صبحي إبراهيم الفقي (علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق). سعيد حسن بحيري (علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات). أحمد عفيفي (نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي). عثمان أبو زنيد (نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقية).
Cohérence	التعليق الربط المفهومي الالتحام الانسجام الاتساق الحبك التماسك المعنوي	تمام حسان (اجتهادات لغوية). تمام حسان (النص والخطاب والإجراء). رشيد برقان (آليات ترابط النص القرآني). محمد خطابي (لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب). عبد القادر قنيني (النص والسياق) لـ(فان ديك). حسام أحمد فرج(نظرية علم النص: رؤية منهجية في بناء النص النثري). صبحي إبراهيم الفقي (علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق).
Intentionnalité	القصد المقصدية	تمام حسان (اجتهادات لغوية). أحمد محمد عبد الراضي (نحو النص بين الأصالة والحداثة).

Acceptabilité	القبول المقبولية	تمام حسان (اجتهادات لغوية). أحمد محمد عبد الراضي (نحو النص بين الأصالة والحداثة).
Situationalité	رعاية الموقف المقامية المناسبة الموقف	تمام حسان (النص والخطاب والإجراء) لـ(دي بوجراند). عثمان أبو زنيد (نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقية). تمام حسان (اجتهادات لغوية). أحمد محمد عبد الراضي (نحو النص بين الأصالة والحداثة).
Intertextualité	التناص	تمام حسان (اجتهادات لغوية) - عثمان أبو زنيد (نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقية).
Informativité	الإعلامية الإخبارية المعلومية الإعلام	عثمان أبو زنيد (نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقية). أحمد محمد عبد الراضي (نحو النص بين الأصالة والحداثة). تمام حسان (اجتهادات لغوية). سعد مصلوح (في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية).

نلاحظ من خلال الجدول تعدد المصطلحات للمفهوم الواحد، وأن أغلب هذه المصطلحات يتسم بالاضطراب الدلالي؛ مما يجعلها تبتعد عن معناها الأصلي أو تفقده، وقد أدى هذا الأمر إلى مجموعة من الانزلاقات والأخطاء، وذلك بتغيير المفاهيم إلى حقول دلالية، بعضها لا صلة لها بمفاهيمها التي وضعها أصحابها الأصليون في لسانهم الأصلي، إذ نجد مثلا أن لمفهوم cohesion سبعة مصطلحات على الأقل (حسب ما توصلنا إليه في الجرد). وهذا التعدد والاختلاف، أنتج فوضى اصطلاحية، تكشف من جهة أولى عن غياب رؤية موحدة في تناول هذه المفاهيم، ومن جهة ثانية، تبرز عدم التخصص الدقيق للباحثين في مجال اللسانيات النصية.

إشكال الإسقاط:

يشكل مشكل إسقاط مصطلحات تراثية على المفاهيم اللسانية النصية إشكالية تحفها مجموعة من المزالق حيث «يسعى بعض الدارسين، بفعل نزوع التأصيل دائماً إلى النبش في الركام التراثي؛ رغبة منهم في الظفر بمعادل عربي قديم لهذا المفهوم الغربي الحديث، قد يحقق اكتفاء نقدياً

ذاتيًا. وعلى صعوبة مثل هذا الصنيع منطقيًّا؛ لأن أجدادنا القدامى لم يكونوا مطالبين بالإجابة المتقدمة على الأسئلة التي يطرحها عصرنا»[٢٤]. وقد انتقد عدد من الباحثين في الدرس اللساني الحديث استخدام المصطلحات التراثية وتوظيفها بشكل غير واع وإسقاطها على مفاهيم نشأت في بيئة معرفية مغايرة، فقد حذر عبد السلام المسدي من إحياء الألفاظ التراثية وإطلاقها على تصور حديث، يقول في هذا الصدد: «وكثيراً ما يتجاذب الميراث الاصطلاحي ذوي النظر، فينزعون صوب إحياء اللفظ واستخدامه في غير معناه الدقيق، فإذا بالمدلول اللساني يتوارى حيناً خلف المفهوم النحوي، ويتسلل أحياناً أخرى وعليه مسحة من الضباب، تُعتِّم صورته الاصطلاحية، فتتلابس القضايا، ويعسر حسم الجدل بين المختصين»[٢٥].

وفي السياق نفسه، يحذر عبد القادر الفاسي الفهري من استعمال المقابلات العربية الواردة من التراث العربي في النحو والبلاغة والنقد؛ لأن هذا يخلق توهماً بصدق المصطلح العربي على ما يصدق عليه المصطلح الغربي، نتيجة إسقاطات ظرفية أو ذاتية، يقوم بها المترجم؛ لذا نجد هذا الباحث يحدد أسلوبه ومنهجه في توليد المصطلح ووضعه، يقول: «تجنبنا – بقدر الإمكان – استعمال المصطلح المتوفر القديم للتعبير عن المصطلح الداخل؛ لأن توظيف المصطلح القديم لنقل مفاهيم جديدة قد يفسد تمثل المفهوم الجديد والمحلي على السواء، ولا يمكن إعادة توظيف المصطلح القديم وتخصيصه إذا كان موظفاً؛ لأن هذا يؤدي إلى مشترك لفظي غير مرغوب فيه، بالإضافة إلى سوء الفهم»[٢٦]. وهكذا نجد من بعض الباحثين العرب من وظف مصطلحات تراثية بلاغية من قبيل: السبك والحبك والغرض والمناسبة ... إلخ، وقد يزداد الأمر ارتباكاً في مصطلح (التعليق) الذي عبر عنه تمام حسان للدلالة على معيار (الانسجام)، فهذا المصطلح يحمل في حد ذاته مجموعة من المعاني، فالتعليق النحوي عند ابن هشام، يختلف عن مفهوم التعليق الذي ورد عند عبد القاهر الجرجاني، والذي ارتبط بنظريته في النظم، كما يختلف بدوره عن مفهومه عند الرماني، والذي اقترن بالاستعارة، ومفهومه عند ابن أبي الأصبع المصري، الذي ارتبط بدمج الأغراض الشعرية.

إشكال الترجمة:

يشير إدوارد سعيد إلى أن سفر النظريات والأفكار والمفاهيم حراك ثقافي لا مناص منه، عليه تتغذى الحياة الفكرية، ومنه تستمد استمراريتها، وتنقل الأفكار من موقع إلى آخر هو في الوقت نفسه معطى حياتي، وشرط ضروري من شروط النشاط الثقافي، سواء اتخذ هذا التنقل شكل تأثير معترف أو شكل تأثير لا واع، شكل اقتباس خلاق، أو شكل تملك شامل[٢٧]. وتعد الترجمة من أهم وسائل نقل هذه المعارف والنظريات، والتي بها يتطور العلم وينمو جهازه المفاهيمي، إلا أنها قد تتحول أحياناً من نعمة إلى نقمة، فتعكس هذه الوظائف وتسبب خللاً اصطلاحيًّا، يجعل الدارس في ارتباك وحيرة من أمره في ظل فوضى الاصطلاحات التي يعزى معظمها إلى الترجمة التي تقف عائقاً في المواكبة والتجديد، خصوصاً إذا استحضرنا أن هذا المجال المعرفي يعرف حركية بفعل التطور السريع وظهور تصورات جديدة، تستدعي دائماً المراجعة المفهومية والمصطلحية. إن عملية ترجمة المصطلح تتطلب مهارات لسانية ومعرفية، تساعد المترجم على ضبط مفهوم المصطلح، حسب سياقات وروده واستعماله.

خاتمة :

أفرزت الثورة اللسانية النصية في العقود الأخيرة زخماً اصطلاحيًّا هائلاً، ترتب عنه إشكال كبير في مجال وضع المصطلح اللساني النصي وترجمته وتعريبه أمام الباحثين؛ مما أدى إلى ظهور أكثر من مقابل ترجمي للمصطلح الواحد، وهذا يدل على غياب ضوابط مشتركة وموحدة في كيفية وضع هذا المصطلح. وقد اتسمت مرجعيات تلقي العرب للمصطلح اللساني النصي باضطراب ناتج عن اختلاف المرجعيات، فعدد من الباحثين توسل بالمرجعية الترجمة سواء من الثقافة الفرنسية أو الإنجليزية أو الألمانية، ومنهم من توسل بالمرجعية التراثية منقباً وباحثاً في التراث العربي في النحو والبلاغة والنقد عن مقابل ملائم.

ويبقى الخيار الأمثل لتجاوز هذه الإشكالات هو دعوة الباحثين والمختصين لتوحيد المصطلح اللساني النصي، ووضع معجم لهذه المصطلحات، مع مراعاة خصوصية اللغة العربية وإمكاناتها، وتنظيم حلقات دورية لتدارس مستجدات الدرس اللساني النصي، مع ضرورة تعميم المصطلحات وإشاعتها ونشرها في المجلات العلمية المتخصصة، والدوريات والمنشورات الواسعة التداول.

الحواشي:

(١) التهانوي محمد بن علي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق : علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، ١٩٩٦، ج ١، ص ١.

(٢) المسدي عبد السلام، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤، ص ١١.

(٣) دي بوجراند روبرت، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٧، ص ١٣.

(٤) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٣.

(٥) سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، عالم الكتب، القاهرة، ط ٢، ٢٠١٠، ص ٢٢٧.

(٦) انظر : تمام حسان، اجتهادات لغوية، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٧، ص ٣٧٠.

(٧) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٣.

(٨) نفسه.

(٩) تمام حسان، اجتهادات لغوية، ص ٣٧٩.

(١٠) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٤.

(١١) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٤.

(١٢) نفسه.

(١٣) نفسه، ص ١٠٥.

(١٤) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٢٤٩.

(١٥) لجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، د.ت، ج ١، ص ٦٧.

(١٦) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق : عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، د.ط، ١٩٨٥، ص ٢٠٩.

(١٧) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق : السيد أحمد صقر وعبد الله المحارب، ط ٤، دار المعارف، القاهرة، ج ١، ١٩٩٤، ص ٥.

(١٨) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦، د.ط، ص ٥٨.

(١٩) الجاحظ، البيان والتبيين، ١ / ٢٢٨.

(٢٠) نفسه، ١ / ٢٨٨ و ١ / ٦٨.

(٢١) نفسه، ١ / ١٥٥.

(٢٢) السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧، ص ١٦٨.

(٢٣) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق : محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط ٣، ١٩٩٢، ص ٥٣٠.

(٢٤) وغليسي يوسف، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، مجلة عالم الفكر، المجلد ٣٧، العدد ٣، ٢٠٠٩، ص ٢٥.

(٢٥) المسدي عبد السلام، قاموس اللسانيات، صص ٥٥ – ٥٦.

(٢٦) أحمد مختار عمر، المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٠، العدد ٣، ١٩٨٩، ص ١٥.

(٢٧) إدوارد سعيد، عندما تسافر النظرية، بيت الحكمة، العدد ٢، يوليوز ١٩٨٦، ص ١٣٩.

إشارات لسانية نصية في التراث البلاغي

د.جلال مصطفاوي - الجزائر

مقدمة:

غني عن البيان أن كلّ نظرية جديدة في كافة الحقول المعرفية، لا تتكشّف من العدم،بل هي وليدة عملية نقدية بنّاءة للمعرفة السابقة(التراث) أو المعاصرة،أو خروج متمرد من الأطر والأعراف التي كان العقل يسبح في أرجائها، مطمئنا لها...ف-مثلاً-ميلاد لسانيات (سوسير/١٨٥٧-١٩١٣م) كان نتيجة الموقف النقدي الجريء، الذي تبناه اتجاه مناهج الدراسات اللغوية السابقة عليه(منهج النحو التقليدي-منهج الفيلولوجيا التاريخية-منهج النحو المقارن)،أما لسانيات النص فتعدّ امتداداً للمغامرة اللسانية،حيث تمّ في ظلها تجاوز الجملة في التحليل إلى النص ككل،كما حلّ منهج التركيب محل منهج التحليل، وباتت الغاية من الدراسة تحقيق التواصل الإنساني عن طريق النصوص، بعد أن كانت حبيسة وصف البنية...لكن ما يجدر بنا ملاحظته هو أن التراث البلاغي الغربي منه والعربي، يحفل بالكثير من الظواهر التي تحيل إلى مضامين لسانيات النص، من حيث الموضوع والمنهج والغاية. فهل هذا يعني أن لسانيات النص علم قام بتنظيم القضايا البلاغية التراثية وربطها فقط، أم أنه اجتهاد يفوق المعطيات التراثية من حيث العمق والنضج؟ وحريٌّ بنا أن نقدّم لهذا الطرح بالحديث عن الإطار المعرفي العام الذي تندرج ضمنه المقاربة اللسانية النصية.

يصنّف المؤرخون (الإبستمولوجيون) الدراسات اللغوية إلى اتجاهين مختلفين من حيث المنهج والمعطيات الإجرائية، وهما: المقاربة الشكلية للغة (وهي التي تتعامل مع اللغة في سكونيتها وثبوتيتها(ستاتيك) في سبيل معرفة بنائها والنظام الذي تقوم عليه تراكيبها...).والمقاربة التواصلية للغة (وهي التي تُعنى بدراسة اللغة في حيويتها وديناميكيتها ،أي: أثناء استعمالها ما بين البشر في سياقاتها المتعددة).وفيما يلي تفصيل ذلك:

١- مقاربة الظاهرة اللغوية:

أ-**المقاربة الشكلية للغة**: وهي مقاربة قوامها التركيز على الموضوع(اللغة)في حد ذاته، بمعزل عن الظروف السياقية التي ساهمت في تشكيله(المتكلم،المتلقي،الزمان،المكان،السي

اق الاجتماعي والثقافي...)؛ بهدف وصفه والتقعيد لنظامه الداخلي، ويمكن أن ندرج النحو العربي في طور بنائه ضمن هذا الاتجاه، خصوصاً في مرحلة التأسيس لدى سيبوية-مثلاً- فكانت أحكامه معيارية، يتضح ذلك فيما أشار إليه في باب الاستقامة من الكلام والإحالة، إذ فرّق بين صحة التركيب النحوي في الجملة وقبول دلالتها اللغوية، فقسّمها إلى مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب...كما تتجسّد في النحو العربي صفة الصرامة المنطقية، وذلك في اعتماده على التقدير، وتصنيف التراكيب إلى الواجب والجائز وغير الجائز، وبوصف ما يخرج عن القواعد المتعارف عليها بأنه شاذ لا يقاس عليه، أو بتأويله تأويلاً قد يصل لدرجة التعسّف والتزيّد في النص، أو تسويغه على أنه من باب الضرورة الشعرية »[١].

فقد كان عمل النحاة العرب منصبًّا على اللغة في علاقات أجزائها المكوّنة لها بعيداً عمّا هو خارج عنها؛ لذلك كانت مقاربتهم شكلية، « ولقد اختار النحاة العرب للنحو العربي أن يكون على مستوى علاقات الكلمات...وكذلك كشف النحاة العرب عن علاقات خاصة بين الكلمات في داخل أجزاء الجملة، ومن ذلك ما يلي:

أ-علاقة الظرف والجار والمجرور بمتعلقهما.
ب-علاقة التعدية بين الفعل والمفعول به.
ج-العلاقة بين التابع والمتبوع.
د-العلاقة بين المضاف والمضاف إليه.
ه-علاقة التلازم بين الموصول وصلته.
و-العلاقة بين الحال وصاحب الحال.
ز-العلاقة بين المتلازمين أيًّا كانا (حرف الجر ومجروره، حرف العطف ومعطوفه).
ح-العلاقة بين الجملة الكبرى والجملة الصغرى.
ط-العلاقة بين المبهم وتمييزه.
ى-الفعل اللازم وحرف الجر المناسب له"[٢].

وفي الدراسات اللغوية الغربية، يعدّ التيار البنيوي أهم"ممثّل للنزعة الشكلية في مقاربة اللغة، حيث« يُعنى بدراسة المنجز في صورته الآنية، بغض النظر عن السياق الذي أنتج فيه، أو علاقته بالمرسل وقصده بإنتاجه، ويتم ذلك بتحليل مستويات لغة بعينها، مثل اللغة العربية، بوصفها كياناً مستقلًّا، ذا بنية كلية، وإيجاد العلاقة بين هذه المستويات، بدءًا من تحليل الأصوات والصرف والتراكيب إلى تحليل مستوى الدلالة، وغني عن القول إن هذا النموذج من التحليل لا يولي الكلام الفردي عنايته»[٣].

ويرى البنيويون بأنّ حقيقة المواضيع أو الأشياء لا تُستقى من خارج الموضوع، بل من داخله، في العلاقات العضوية، الرابطة بين الأجزاء، المكوّنة للموضوع. فاللغة نسق عضوي من العلامات اللسانية، تقوم بينها علاقات وطيدة، تحكمها قواعد صارمة. وإن التعبير العلمي عن هذه العلاقات هو وصف لبنية اللغة، وهي الغاية التي يسعى البنيوي إلى تحقيقها، ثم إن

النحو التوليدي التحويلي يندرج أيضاً ضمن المقاربة الشكلية، وهو النحو الذي نادى به عالم اللغة الأمريكي(نوام تشومسكي)، الذي وقف موقفا نقديًّا من بنيوية(دي سوسير) ومن جاء بعده، فهي وإن كانت ذات نزعة علمية إلا أنها ــ في رأيه ــ وقفت عند حدّ وصف الظاهرة اللغوية، وهو يرى أن علينا أن نعلّل القدرة الإبداعية في تحقيق المنجزات اللغوية، «ويرجع النحو التوليدي بالدرس اللغوي من ملاحظة الظواهر ووصفها إلى محاولة تفسيرها ووضع النظرية، ليعصم اللغة من سكونها، ويمنحها طابعها الإبداعي الخلّاق، ولذلك يعتمد في تقعيده وتمثيله على المنطق والرياضيات، ليضفي على اللغة الصبغة العلمية المنضبطة، متخذاً من الجملة أساساً في التحليل. ويفترض أن الإنسان ينتج كلامه، وفقاً لهذه القواعد الصورية ممّا اقتضى البحث في إيجاد العلاقة بين العقل واللغة، والعناية بالمكوّن البيولوجي لها، والتعامل معه مثل أي مكون بيولوجي آخر، بوصفه العضو الذي يسمح للإنسان بإنتاج وتفسير عدد لا محدود من الجمل التي لم يسبق أن سمعها من قبل، وبوصف اللغة أهم خصائصه؛ وهذا ما جعل المنهج التوليدي يعيب على المناهج البنيوية التوقف عند أشكال اللغة المنجزة»(٤).

ب-المقاربة التواصلية للغة: وهي المقاربة التي تدرس اللغة من حيث ديناميكيتها، أي: باعتبارها مستعملة في التواصل ضمن إطاره الاجتماعي، الأمر الذي يفرز ضرورة العناية بالسياق الذي يحتضن التلفظ بالخطاب اللغوي «بدءًا من تحديده بمعرفة عناصره ودور كل عنصر منها في تشكيل الخطاب وتأويله، وكذلك دراسة افتراضات المرسل عند إنتاج خطابه ووسائله وأهدافه ومقاصده، أو التنبؤ بها، ومعرفة أنواع السياق، مثل السياق النفسي والاجتماعي، وإدراك تأثير كل منها على توليد الخطاب»(٥).

وفي التراث اللغوي العربي، نجد اهتماماً بهذا الاتجاه، فقد كان السماع من أهم مصادر تقنين اللغة وجمعها عند الكوفيين،كما أن النحاة في تعاملهم مع الجملة (اتجاه الإفادة) يشترطون حصول الفائدة (يحسن السكوت عليه)، والإفادة كرة أو معنى يستلزم التسليم بأن اللغة لا تكون إلا في شكل منطوق في سياق تواصلي اجتماعي. وتجدر الإشارة إلى أن هذا الاتجاه التواصلي، يتجلى بوضوح أكبر في الدراسات البلاغية العربية التي ركّزت على دراسة اللغة بربطها بالسياقات التي تكتنفها (فكرة مقتضى الحال-نظرية النظم-علم المعاني...)، ولم يقتصر الاهتمام بدراسة اللغة في السياق على العلوم اللغوية البحتة،بل تجاوز ذلك إلى علوم أخرى، إذ كانت اللغة ــ وفق هذا الاتجاه ــ هي أساس الدراسة عند تفسير القرآن بربط الآيات بأسباب النزول، وكذلك في علمي الفقه وأصوله.

أما في الدراسات الغربية فقد تجلّى الاتجاه التواصلي في مناهج متعددة، أهمها: المنهج التداولي-النحو الوظيفي-تحليل الخطاب-لسانيات النص وغيرها. وإذا كان الاتجاه الشكلي(البنيوي والتوليدي)يركّز على اللغة كنظام معزول عمّا هو خارج عنه، أي: في بعديه التركيبي والدلالي، وإذا كانت التداولية اتجاهاً تواصليًّا، يهتم بدراسة اللغة أثناء الاستعمال وبيان الأفعال الكلامية وتصنيفها والعلاقة القائمة بين العلامات اللسانية ومستعمليها (المتكلم والمتلقي)من أجل السيطرة على المقاصد الحيوية للخطاب،فإن لسانيات النص (في نماذجها المتقدمة:(فان ديك/ Van Dijk، دي بوجراند/R.De

Beaugrande)تدمج الرؤيتين معاً، فالدراسة النصيّة ــ في نظر (دي بوجراند/ DeBeaugrande) ــ تتطلّب ثالوثاً من الاتجاهات، وهي:

"النحو:الترابط الرصفي.

الدلالة:الترابط المفهومي.

التداولية:أعمال-خطط-أغراض)"(٦).

فقد شدّد (دي بوجراند/De Beaugrande) على أن نظرية استعمال اللغة، يتوجب عليها أن تقوم على أساس مفهوم الترابط، حيث عدّه من دواعي الكفاءة النصية أو المعيار الأهم في نصية النص، كما قال بذلك هو وزميله (درسلر/Dressler)".

إذاً، فلسانيات النص(علم لغة النص) اتجاه علمي لغوي بكر، يُعنى بدراسة النص في كليته، مع مراعاة بعده الاتصالي، والتركيز على دور السياقات المحيطة به. وتقوم منهجيته في التحليل على أساس تجاوز لسانيات الجملة(نحو الجملة) التي تقف عند حدود الجملة كموضوع، إلا أنّ مسار التكوّن التاريخي لهذا العلم، يكشف عن وجود محاولات عديدة، ضاربة في أعماق التاريخ، تهدف إلى وصف ظواهر نصية مفردة، وتتجلى هذه المحاولات بشكل خاص في علم البلاغة الغربية الكلاسيكية(فن الخطابة عموماً)، وعلم البلاغة الغربية الكلاسيكية المدرسية(فن المرافعة الخاصة أمام المحاكم)، وعلم البلاغة العربية؛ فقد اهتم البلاغيون منذ القدم بدراسة بعض المظاهر الخطابية، انطلاقاً من وعيهم بتماسك الخطاب وارتباط أجزائه،الأمر الذي أدّى إلى السموّ بالخطاب إلى مستوى التعبير القادر على احتواء المتلقي والتأثير في وجدانه، وإقناع عقله. لكن هل معنى هذا الكلام أن مضامين لسانيات النص قديمة، تلبس ثوباً جديداً؟ ثمّ ما الذي سوّغ للباحثين العرب المحدثين الجمع بين البلاغة العربية ولسانيات النص؟ هل يعدّ منهج الدراسة واحداً في كليهما، أم أنهما يتفقان في الغاية؟

٢-إشارات لسانية نصية في التراث البلاغي:

٢-أ-في البلاغة الغربية:

يعدّ كل من (أرسطو /٣٨٤-٣٢٢ق.م) و(شيشرون /١٠٦-٤٣ق.م)، و(كوينتيليان/٣٥تقريباً-٩٦م) أهم ممثل للخطابة في الغرب. وقد ارتبط مفهوم الخطابة أو الريطورية ارتباطاً وثيقاً بغايتها التي تتمثل في الإقناع. فالريطورية ــ حسب الترجمة العربية القديمة ــ "قوة تتكلّف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة"(٧). وفي تعريف (كوينتيليان): «ترمز البلاغة منذ القدم إلى أنها فن الخطاب الجيد (ars bene dicendi)، وقد عرف الوصف(جيد) تفسيرات متعددة بتعدد الاتجاهات البلاغية، فهو يتطلب أن يتمتع الخطيب بأخلاق تخوّل له التأثير في الجمهور، وأن يناسب خطابه المقام، وأن يكون جميلاً لغويًّا، وأن يحقق مقصده الأساس، وهو التأثير في المستمعين. وتكشف محاورات أفلاطون(جورجياس-فيدر)عن المكانة العظيمة التي كانت تحظى بها الخطابة في المجتمع اليوناني القديم، "وهي مكانة كانت تؤهلها لمنافسة الفلسفة، بل حاولت نفيها من مجال

الحياة والسياسة. وقد تصدّى سقراط لهذه النزعة التي استفحلت عند السوفسطائيين"[٨].
وهي بحق تستحق هذه المكانة بالنظر إلى فعاليتها المتميزة في الحياة اليونانية، القائمة على النظام الديمقراطي الذي يعدّ المناخ المناسب لأساليب الإقناع.

-أقسام الخطابة عند (أرسطو):

لقد صنّف (أرسطو) الخطابة باعتبار المخاطبين إلى أنواع وهي:

أ-الخطابة القضائية: ويكون المخاطب فيها قاضياً، يُنتظر منه أن يصدر حكماً وقع في الماضي.

ب-الخطابة الاستشارية: يكون المخاطب فيها عضواً في جمعية، يشاوره الخطيب في القضايا السياسية المستقبلية.

ج-الخطابة المحفلية: وهي التي تُلقى في المحافل العامة على جمهور مختلط من الناس.

وقد اقترح (أرسطو) ــ بناءً على المقامات الثلاثة وأنماط المخاطبين ــ وسائل إقناع، تناسب كل صنف من أصناف الخطابة.

-مراحل إنتاج النص الخطبي عند (أرسطو):

لقد كان لزاماً على الخطيب-في أنموذج أرسطو-أن يتبع خطوات أو إجراءات محددة في إنتاج نصه في سبيل تحقيق الوظيفة الإقناعية، إجراءات تتسم بالانتظام والدقة، فالخطيب يهدف إلى إقناع المخاطب بقضيته التي يدافع عنها. وقد لخصها (رولان بارت/Rolan Barthes) في قراءته المحكمة للبلاغة القديمة في خمسة ، وهي:

١-الابتكار أو الإيجاد: العثور على الأفكار المناسبة للموقف والملائمة للمرافعة.

٢-الترتيب أو التنظيم: التقسيم المنطقي للمرافعة إلى فقرات:

-الافتتاح(الموجز/الديباجة): مقدمة يُثار فيها اهتمام المستمع.

-العرض:وهو جوهر الخطاب، يتمّ فيه عرض الموضوع.

-الحجاج:توضيح الأدلة والحجج التي تؤيّد وجهة نظر الخطيب، وبيان الأدلة المضادة.

-الختام:يؤكّد الخطيب فيه على ما برهن عليه، ويطلب فيه من القاضي أن يصدر حكماً لصالح الموكل.

٣-الصياغة الأسلوبية(العبارة): تحويل الأفكار المختارة إلى أشكال تعبيرية.

٤-التذكّر(الذاكرة): استظهار الخطاب من أجل حفظه واسترجاعه.

٥-الأداء أو الإلقاء: وهو مسرحة القول، أي: الإلقاء الحيوي للخطاب بمصاحبة حركات يدوية ونطق سليم، مطابق للمعايير[٩].

وصفوة القول: إن البلاغة الكلاسيكية(الخطابة) عند اليونان، كادت تكون السابقة

التاريخية لما يُعرف اليوم بلسانيات النص، وذلك من خلال:

أ-العناية بالمقام: ويتجلى ذلك بوضوح في تركيز اهتمامها على متلقي النص،من حيث طبقته الاجتماعية وسنه وغير ذلك (تقسيم الخطابة إلى أضرب).

ب-العناية بالنص وترتيبه:توفر لنا البلاغة قواعد إنتاج نصوص، تحتكم إلى الانسجام والمنطقية (مراحل إنتاج النص).

ج-ثمّ إن تحقيق غاية الإقناع يتطلب، بل يفرض على الخطيب التزام استراتيجية معينة، جوهرها التركيز على النص والمتلقي وتجاوز كل ما هو جزئي.

يقول جميل عبد المجيد: "رأى (فان ديك/Van Dijk) أنه يمكن أن نعد البلاغة السابقة التاريخية لعلم النص، لكن اختزال بلاغة أرسطو (الخطابة) في مراحل زمنية تالية، حين انحصرت في العملية الثالثة (العبارة)،بحيث أصبح مفهوم هذه البلاغة منصباً على وجوه الزخرفة، جعل (فان ديك) يستبعد البلاغة بمفهومها الأخير الضيق، ليُؤثّر عليها علم النص، ذا المفهوم الأوسع"(١٠).

٢-ب-في البلاغة العربية:

لقد تأثر اللغويون العرب في العصر الحديث بعلم لغة النص أو لسانيات النص، وقد أفرز هذا التأثر دراسات وأبحاثاً كثيرة، تؤسّس لهذا العلم، وتحكّم آليات عمله، وتطبّق إجراءاته الوصفية والتحليلية على النتاج اللغوي العربي. وما يشدّ الانتباه أننا نجد في مضامينها اتفاقاً على أن البديع العربي قد تضمن دراسة ظواهر عديدة -أهمها التكرار والمطابقة- ذات صلة وثيقة بلسانيات النص؛ ذلك أن التماسك المعجمي يرتكز أساساً على آليتين، وهما: التكرار والمصاحبة المعجمية.

ومن هنا يشير جميل عبد المجيد إلى فروق أساسية ما بين معالجة البلاغيين العرب ومعالجة اللسانيين النصيين لظاهرة التكرار، بعد أن قام بعرض المعطيات المعرفية الخاصة بالظاهرة في المقاربتين بقوله: "ثمة مفارقات بين البلاغيين العرب وعلماء لغة النص في معالجة ظاهرة التكرار، نجملها فيما يلي:

الأولى: معالجة هذه الظاهرة عند البلاغيين العرب من منظور بلاغي صرف، ومن ثم كان التركيز على الكلام الأدبي والشعري خاصة، وكذلك القرآن الكريم من حيث إعجازه البلاغي، بينما عولجت الظاهرة عند علماء لغة النص من منظور لساني صرف، ومن ثم شملت النصوص بمختلف أنواعها، على أن منهم من حاول كشف نحو النص الأدبي/ الشعري، مثل (فان ديك).

الثانية: عدم الاقتصار في هذه المعالجة عند علماء لغة النص على مستوى الجملة، بل تجاوز هذا المستوى إلى الجملة والفقرة والنص بتمامه. بينما ركّزت المعالجة عند البلاغيين العرب أكثر ما ركّزت - وخاصة في مرحلة التقعيد- على الجملة أو البيت، وإن جاءت عندهم أحياناً شواهد، تجاوزت هذا المستوى.

الثالثة:وقف علماء لغة النص على أربع درجات للتكرار، وهم في هذا أفادوا من الدراسات اللغوية والدلالية المعاصرة، بينما وقف البلاغيون العرب على درجتين فقط(إعادة العنصر المعجمي،والترادف أو شبه الترادف)، لكن في الشواهد التي أوردها البلاغيون العرب وتعليقات بعضهم عليها ما يفيد رصد الدرجة الثالثة في سلم التكرار(الاسم الشامل)، وإن لم يصطلحوا على تسميتها،كما أن عندهم رصداً دقيقاً وشاملاً لأنماط عديدة من إعادة العنصر المعجمي، وقد خصّوا كل نمط بمصطلح خاص، وعدّوه فنًّا برأسه من فنون البديع، وربما يرجع ذلك إلى التنافس فيما بينهم على رصد نوع أو فرع جديد من البديع.

الرابعة: سيطرت الغاية التقعيدية التعليمية على البلاغة العربية، بينما سيطرت على علماء لغة النص الغاية الوصفية التشخيصية.

وكان من نتائج هذه المفارقات، كشف البلاغيين العرب عن جانبٍ أو جوانب دور هذه الظاهرة في أدبية الكلام وشعريته على مستوى الجملة أو البيت غالباً، بينما كشف علماء لغة النص عن دور هذه الظاهرة في السبك، والذي هو عندهم من أهم عوامل النصية"[11].

والمطابقة من فنون البديع العربي، تقوم أساساً على ما يعرف بالمصاحبة المعجمية أو التضام، حيث تتجلى فيها العلاقات المتعددة والمختلفة بين زوج أو أكثر من الألفاظ، وتتحلّ إلى ثلاثة أنواع، وهي:مطابقة الإيجاب ومطابقة السلب وإيهام التضاد، وتهدف إلى بيان المعنى وتوضيحه، فهي من محسنات البديع المعنوية، فالضدّ يحيل إلى ضده في الجملة أو البيت، يقول الشاعر في وصف الملكة الحسناء (من قصيدة اليتيمة):

فالوجه مثل الصبح مبيّض والشعر مثل الليل مسود

ضدان لما استجمعا حسنا والضد يظهر حسنه الضد (العكبري. ١٨٧٠: ٢٣)

ولـمّا كانت المطابقة علاقة قائمة بين العناصر الواردة في القول أو البيت الشعري فإنها تشكّل مظهراً من مظاهر الترابط المعجمي داخل الجملة في أغلب الأحيان، "إلا أن هذا الواقع لا ينبغي أن ينسينا أن علاقة المنافرة، يمكن أن تساهم كآلة في نسج الخطاب...وقد اجتهد البلاغيون في رصد الأبيات المنظومة المعتمدة على علاقة المطابقة، ولكنهم لم يتبعوا المطابقة كآلية معجمية، مساهمة في اتساق الخطاب(القصيدة)، ولعل عذرهم في ذلك هو أنهم يصفون الأساليب البلاغية المختلفة التي تضفي على الاستعمال رونقاً وجمالاً"[12].

خاتمــة:

انطلاقًا مما سبق بيانه، خلصتُ إلى فكرة مفادها أن الإطار المعرفي الذي يحتضن ما يُعرف بالمقاربة اللسانية النصية هو الاتجاه التواصلي في دراسة اللغة، أي: أن لسانيات النص لا يُؤخذ معناها من اسمها، فهذا الأخير يحصرها في البحث في لغة النص فقط، أي: في البنى النصية وكيفية تراتبها وتآلفها، وقد يترجم مصطلح لسانيات النص إلى (علم لغة النص).وفي الحقيقة فإن لسانيات النص في بدايتها (فرضية التوسيع)،كانت تُعنى بسطح

النص وشكله اللغوي، أي: أنها كانت تهتمّ بنظام اللغة وبنيتها فقط، مزوّدة بخلفية نظرية، قوامها أنه من الممكن استثمار قواعد الجملة (نحو الجملة) في تحليل النص، ما دام النص عبارة عن سلسلة من الجمل المترابطة، فكأنهم يقولون بأن النص هو الجملة، فهما يتقاطعان في خصائص عديدة، مثل الطابع البنيوي والصياغة الزمنية، وأنهما لانهائيان من حيث الكمّ في أيّ لغة من اللغات...لكن مع تطوّر الأبحاث في لسانيات النص، تجاوز العلماء لغة النص كنظام، وعمدوا إلى ربطها بالاستعمال، على اعتبار أن المعاني ليست متأصّلة في الوحدات اللغوية، بل تتلبّس بمستخدميها والسياقات التي أنتجت في خضمّها، فتحوّل اهتمام اللسانيين النصيين من لغة النص إلى البعد الدلالي للنص(العلاقة بين اللغة والمرجع)، والبعد التداولي(العلاقة بين اللغة والمستخدمين أو المؤوّلين)، فالغاية التي يسعى إلى تحقيقها هذا العلم هي بيان كيف يتمّ الاتصال من خلال النصوص.

أمّا الفكرة الأساسية الثانية فتتمثل في العلاقة بين الإشارات النصية المبثوثة في التراث العربي والغربي. وهذا العلم حديث النشأة، فنحن نجد الكثير من الباحثين يردّ هذا العلم إلى تاريخ سابق، ضارب في أعماق الماضي، فما هو إلا علم قديم قُدّم بشكل جديد منظم.

إنّ المراجعة الموضوعية لهذا الحكم، تجعلنا نسلّم بأن تراثنا العربي والتراث الغربي، تضمّن أفكاراً، لها علاقة وثيقة باللسانيات النصية، لكنّها تظلّ مجرد إشارات، ومطابقة الإشارات النصية بالعلم الجديد مظهرٌ من مظاهر التعصّب للتراث-في رأيي-لأن الأنموذج (Le Paradigme) نسقٌ من الإجراءات المنظمة بإحكام بالغ، له موضوع محدّد، ومنهج محدّد، وغاية يبغي الوصول إليها. فكلّ علم تحكمه محدّدات، تميّزه عن غيره من العلوم، وهي التاريخ (على اعتبار أن المعرفة تراكمية ولا تنبثق من فراغ)،والموضوع(النص في الأنموذج اللساني النصي مثلاً)، والمنهج (التركيبي مثلاً)، والغاية (تحقيق الاتصال). وهذه المحدّدات ليست تنظيماً لمعطيات سابقة فقط، بل هي اجتهاد محمّلٌ بثقافة زمن جديد متطوّر.

الحواشي:

(١) عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، ط١ (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٤م)، ص٥.

(٢) تمام حسان: مقالات في اللغة والأدب، ط١ (القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٦م)، ص٢٢٣-٢٢٤.

(٣) استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، ص٧.

(٤) السابق، ص٨.

(٥) نفسه، ص٩.

(٦) دي بوجراند، ودرسلر: النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، ط١ (القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٨م)، ص٨٦.

(٧) أرسطو: الخطابة، تحقيق عبدالرحمن بدوي، ط١ (القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٥٩م)، ص٩.

(٨) محمد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي، ط٢ (الدار البيضاء: دار إفريقيا الشرق، ٢٠٠٢م)، ص١٤.

(٩) ينظر: رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، ط١ (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١١م)، ص٤٦-٤٧.

(١٠) جميل عبد المجيد: علم النص - أسسه المعرفية وتجلياته النقدية (مقال)، مجلة عالم الفكر، المجلد (٣٢)، العدد (٢)، عام (٢٠٠٣م)، ص١٤٣.

(١١) جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ط١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص٨٥-٨٦.

(١٢) محمد خطابي: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ط٢ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦م)، ص١٢٣.

ألفة التلقي
(قراءة في قصيدة ابن زريق العينية)

أ.د.صالح بن معيض الغامدي - السعودية

سأعرض في هذه الورقة رأيًا إشكاليًّا، يتعلق بعينية ابن زريق وشهرتها ، وعلى الرغم من أن هذا البحث في هذه المرحلة لم يكتمل بعد ، إلا أن الرأي الذي أطرحه هنا ليس رأيًا فطيرًا أيضًا .

قصتي مع هذا النص قصة طريفة حقًّا، فلقد لفت انتباهي هذا النص منذ زمن بعيد، نظرًا إلى كثرة مقابلتي إياه في كثير من كتب المختارات الشعرية، وإلى كثرة إشارة المحدثين إليه؛ بصفته أحد النصوص الشعرية المشهورة، السائرة. لقد قمت بقراءته مرات عديدة، ودرّسته لطلابي سنوات عديدة، وحاولت أن أجد فيه من أسرار الإبداع وأسباب الفن ما اعتقدت أن الآخرين الذين يشيدون به على الدوام قد وجدوها فيه. لكنني لا أخفيكم سرًّا إذا قلت لكم بأن الحظ لم يحالفني في الوقوف على القيم الفنية الرفيعة لهذا النص، التي تسوغ هذه الشهرة التي نالها من بين نصوص أخرى مشابهة له في الأدب العربي القديم. فقد بدا لي نصًّا شعريًّا عاديًّا، لا يختلف عن كثير من النصوص الشعرية التي يقابلها المرء في كتب الأدب العربي ومختاراته، والتي لم تحظ بما حظي به هذا النص من الشهرة والذيوع.

فإذا استثنينا ربما الأبيات الأولى ذات الطابع الغنائي منه ، فإن بقية القصيدة تحتوي على صور سهلة، مألوفة، واضحة وتقريرية، وعلى حكم مألوفة، شائعة جدًّا، والنص فوق هذا مثقل بكثير من المحسنات البلاغية التي تبدو متكلفة، مثل: الجناس، والطباق، ورد العجز على الصدر.

وكنت في وقت من الأوقات قد قررت أن أحتفظ بهذا الرأي لنفسي، ولم أقدم على نشره، ولا أخفيكم أيضًا بأنني في ذلك الوقت ربما اتهمت ذوقي الأدبي وتأهيلي الأكاديمي في مجال الأدب العربي؛ كوني غير قادر على رؤية الأبعاد الفنية لقصيدة، الكل يردد بأنها قصيدة (من عيون الشعر العربي)، وأنها (مشهورة)، و(ذائعة)، و(يتيمة)، و(غراء بديعة)، و(من نفيس القول وفاخره) ....إلخ، ولو أنهم لم يبينوا لنا الجوانب الفنية في هذا النص،

التي تسوغ إطلاقهم مثل هذه الأحكام القيمية الانطباعية.

ولم أقف إلا على قلة ممن يشاركني التساؤل حول قيمة هذا النص الجمالية والتشكيك في حقيقته، وأذكر أن الأستاذ عبد الله الزيد قد نشر قبل مدة ليست بالقصيرة مقالاً في جريدة الجزيرة، طرح فيه رؤية نقدية جديرة بالتأمل، مفادها أن «الذائقة العربية تجمع أحيانًا ليست بالقليلة على قضايا أو محصلات أو نصوص ليست في مستوى هذا الإجماع، وليست محل التواتر وكلية الاحتفاء»[١]، وقدم – لكي يثبت وجهة نظره هذه – تحليلاً لبعض القصائد العربية الذائعة الصيت، المشهورة، وكان من بينها عينية ابن زريق هذه.

وفي الواقع، سرني مقال الأستاذ الزيد وأزعجني في آن معًا. أما أسباب سروري فتعود إلى أمرين: أولهما أنني وجدت شاعرًا، أديبًا، ناقدًا، يشاركني إخفاقي في تسويغي شهرة هذا النص، تسويغا فنيًّا وأدبيًّا، وثانيهما أن الأستاذ الزيد يطرح رؤية تصحيحية، أعتقد أنها رؤية نقدية ثاقبة، جديرة بالاهتمام والنقاش؛ «لأن حكم الأغلبية ربما يكون حجر زاوية ممتازًا للسياسة الديمقراطية، لكنه إجراء مراوغ في مجال التراث البحثي»، كما يقول (ألتايك) في كتابه (فن البحث الأدبي)[٢].

أما سبب انزعاجي من مقال الأستاذ الزيد، فيكمن في أمرين أيضًا: أولهما الأسلوب الساخر الذي استعمله في تحليله لهذه القصيدة للحط من قيمتها، وكان بإمكانه –من وجهة نظري– أن يقوم بهذا التحليل الذي يسعى فيه إلى تأكيد وجهة نظره النقدية السالفة، دون اللجوء إلى هذا الأسلوب الساخر الذي أعتقد أنه أضعف من قوة تحليله الإقناعية، أما الأمر الثاني فهو محاولة الزيد منذ البداية نسف هذا النص وسلبه أية قيمة جمالية تذكر جملة وتفصيلاً. والزيد في هذا الموقف المتطرف لا يختلف – في اعتقادي– عن موقف أولئك الذين يتطرفون في الإعلاء من شأن هذا النص وقيمه الفنية، دون أن يبينوا لنا هذه القيم بصورة مقنعة جماليًّا.

لم أطمئن لهذين الموقفين كليهما، فقررت أن أقومَ برحلة بحثية، أتابع فيها هذه القصيدة وبعض حالات تلقيها عبر العصور، رغبة مني في الوقوف على أسباب شهرتها وشيوعها. لقد كانت رحلة شاقة، لكنها كانت رحلة ماتعة ومثيرة ومثمرة فيما أعتقد. لقد مكنتني هذه الرحلة من أن أكتشف ما أظنه سر شهرة هذه القصيدة أو سببها، وهو أمر لم أكن أفكر فيه على الإطلاق في بداية الأمر / الرحلة. أتدرون ما هو السر؟! إنه لا يكمن في هذا النص على الإطلاق، بل في القصة التي يقترن أو يُقرن بها هذا النص على الدوام، قصة رحلة ابن زريق الأندلسية المزعومة؛ فالنص المدهش والمثير والجميل ليس هو القصيدة في واقع الأمر، بقدر ما هو هذه القصة الدرامية، الملصقة بالقصيدة.

فأهم ما يميز تاريخ تلقي هذه القصيدة، هو أنها غالبًا ما تتلقى وتحلل في سياق هذه القصة وإطارها التخييلي؛ فالقصة الدرامية المأساوية هذه هي التي تحدد أفق أو آفاق التلقي عند كثير ممن ذكر القصيدة أو تعامل معها في كتب الأدب والتاريخ قديمًا وحديثا، فالقصة ينظر إليها دائمًا على أنها الوجه الشعري الآخر لهذه القصة النثرية؛ (القصة –

القصيدة – القصة). وقد تفنن المتلقون في صياغة هذه القصة المأساوية بطرق وأساليب متعددة.

قد يقول قائل: وما الضير في أن يعتمد تذوق تحليل نص أدبي أو تلقيه على معرفة تاريخية بتجربة حقيقية مر بها مؤلف النص، أو ليس ثمة مدرسة نقدية معروفة، تدعى مدرسة (نقد السيرة)، تمارس تحليل النصوص وتذوقها، استنادًا إلى ما يعرفه نقاد هذه المدرسة عن حياة هذا المبدع أو ذاك؟

وللرد على هذا التساؤل، نقول: بأن هذا النوع من النقد والتلقي هو نوع مشروع ولا اعتراض لنا عليه، ولكن بشرط واحد، وهو أن يكونَ بطل القصة -في حالتنا هذه- هو بطل القصيدة، وهذا أمر ما أبعده عن الحقيقة! فبطل القصة ليس ابن زريق كما يُعتقد، وكما هو شائع، ومسلم به في أغلب المراجع الحديثة التي اطلعت عليها، وهذا اعتقاد بني على خطأ أو وهم (مقصود أو غير مقصود)، وقع فيه أو روج له أحد المتلقين -كما سنرى لاحقًا- ولو عدنا إلى كتاب (مصارع العشاق) لابن السراج الذي أورد هذه القصة لأول مرة، مقترنة بالنص؛ لتأكد لنا ذلك، فهو يقول: «حدثني بعض أصدقائي أن رجلًا من أهل بغداد قصد أبا عبد الرحمن الأندلسي، وتقرب إليه بنسبه، فأراد أبو عبد الرحمن أن يبلوه ويختبره؛ فأعطاه شيئًا نزرًا، فقال البغدادي: إنا لله وإنا إليه راجعون! سلكت البراري والبحار والمهامه والقفار إلى هذا الرجل فأعطاني هذا العطاء النزر؟ وشغل عنه الأندلسي أيامًا، ثم سأل عنه، فخرجوا يطلبونه، فانتهوا إلى الخان الذي كان فيه، وسألوا الخانية عنه، فقالت: إنه كان في هذا البيت، ومذ أمس لم أره، فصعدوا فدفعوا الباب فإذا بالرجل ميتًا، وعند رأسه رقعة فيها مكتوب....»[٣]. وإذن، لا علاقة لابن زريق بهذه القصة، ولا رابط يربطه ببطلها، فبطل هذه القصة هو مجرد رجل من بغداد!

ويتأكد لنا ذلك، بما لا يدع مجالًا للشك في ما ذكره السبكي في كتابه (طبقات الشافعية)، فهو يذكر القصيدة مروية بإسناد متصل إلى ابن زريق نفسه، يقول: أخبرنا بها أبو عبد الله محمد بن اسماعيل بن إبراهيم بن الخباز، قراءة عليه وأنا أسمع، أخبرنا أبو الحسن ابن البخاري، وأبو العباس أحمد بن شيبان بن تغلب الشيباني، وزينب بنت مكي بن علي الحراني إجازة، قالوا أخبرنا أبو حفص عمر بن محمد بن معمر بن طبرزد، أخبرنا أبو إسحاق إبراهيم بن محمد بن أحمد بن سهل النحوي الواسطي المعروف بابن بشران، أنشدني الأمير أبو الهيجا محمد بن عمران بن شاهين، أنشدني علي بن زريق أبو الحسن الكاتب البغدادي لنفسه.... «[٤]. ثم يورد بعد ذلك القصة، نقلًا عن ابن السمعاني، في ذيله على تاريخ بغداد[٥]، وهي قصة تشبه القصة التي أوردها ابن سراج إلى حد كبير. فكيف يكون ابن زريق راويًا للقصيدة؟! ومتى نظم القصيدة ومتى رواها، قبل سفره أم بعده، وهو يفترض أن يكون قد مات؟! أما في القصة فلا ذكر لابن زريق، فبطل القصة هو رجل من بغداد أيضا!

لكن السؤال المهم، هو: كيف اقترن اسم ابن زريق بهذه القصة وجُعل بطلاً لها؟ ومتى؟ ولماذا؟

لقد مكنتني رحلتي البحثية التي أشرت إليها آنفًا من الاطمئنان إلى أن هذا الربط بين القصة وابن زريق قد حدث في مرحلة متأخرة، وربما كان أحد تفسيرات أو شروح القصيدة التي قدمت في كتب الأدب المتأخرة. لكني وجدت أن أول من من أعاد صياغة هذه القصة، وجعل ابن زريق بطلاً لها صراحة، وأشاعها بين الناس، وأصبحت مسلمة لا تحتاج إلى نقاش، وأخذ بهذه الصياغة الجديدة المأساوية للقصة معظم الدارسين المحدثين؛ ربما كان شاكر البتلوني (١٢٩٣ه / ١٨٧٦م)، في كتابه (نفح الأزهار في منتخبات الأشعار)، وهو مصدر متأخر -كما نرى- فقد قدم البتلوني للقصيدة بهذه الصياغة الجديدة للقصة: «لأبي الحسن علي بن زريق البغدادي، وكانت له ابنة عم قد كلف بها أشد الكلف، ثم ارتحل من بغداد لفاقة أصابته، فقصد أبا الخبر (هكذا) عبد الرحمن الأندلسي في الأندلس ومدحه بقصيدة بليغة، فأعطاه عطاء قليلاً، فقال ابن زريق: إنا لله وإنا إليه راجعون، ثم تذكر فراق ابنة عمه وما بينهما من بعد المسافة وتحمل المشقة، فاعتل غمًّا ومات. قالوا: وأراد عبد الرحمن بذلك أن يختبره، فلما كان بعد أيام سأل عنه، فتفقدوه في الخان الذي كان فيه فوجدوه ميتًا وعند رأسه رقعة مكتوب فيها هذه القصيدة»[٦].

والتساؤلات التي تطرح نفسها الآن هي : هل سيظل هذا النص مشهورًا وبديعيًّا ورائعًا بعد أن نفصله عن هذه القصة الدرامية، المختلقة، المزيفة، التي تشكل بالنسبة إلى تلقيه قلبه النابض -فيما أعتقد- وهل فيه من عناصر الإبداع الفني الحقيقية ما يسوغ استمرار هذه الشهرة وهذا الاحتفاء ؟! أم أنه سيكون نصًّا عاديًّا، مثله مثل غيره من النصوص الشعرية التي كتبت في موضوعه، والتي تحتوي على بعض الأبيات الجيدة ، وكذلك الضعيفة؟! وهل نحن مستعدون للاعتراف بأن تلقينا لهذا النص وتفسيرنا إياه قد كان مبنيًّا على وهم، أو معلومة ببليوغرافية مغلوطة، وأنه قد حان الوقت لتلقي هذا النص تلقيًا جديدًا، مبنيًّا على ما يشتمله من قيم جمالية وفنية داخلية، وليس على قصة مذهلة مختلقة؟!

الحواشي:

(١) عبد الله الزيد: من أفق الكتابة إلى فضاء الرواية الأخرى (مقالة)، صحيفة الجزيرة، العدد (٩٠٥٤)، الأحد ٩ ربيع الأول ١٤١٣ه/ ١٣ يوليو ١٩٩٧م.

(2) Richard D. Altick. The Art of Literary Research. W.W. Norton &Company: New Your. London. 1981. P: 36

(٣) جعفر بن أحمد بن الحسين السراج: مصارع العشاق، د.ط (بيروت: دار صادر، ١٩٥٨م)، ٢٣/١.

(٤) تاج الدين السبكي: طبقات الشافعية الكبرى، تحقيق محمد الطناحي وعبد الفتاح الحلو (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٤م)، ٣٠٨/١.

(٥) السابق، ٣١١/١.

(٦) شاكر شقير البتلوني: نفح الأزهار في منتخبات الأشعار، تحقيق إبراهيم اليازجي، ط٣ (بيروت: المطبعة الأدبية، ١٨٨٦م)، ص٥.

بلاغة الكلام والإفهام عند أبي حيان التوحيدي

د. محمد امحور - المغرب

حياة أبي حيان:

علي بن محمد بن العباس التوحيدي، ولد ببغداد سنة ٣١٢هـ، ودرس ببغداد والبصرة على أساتذة بارزين، وكان أبو سليمان محمد بن طاهر من أكثر الأساتذة تأثيراً في توجيهه المباشر؛ لموسوعية معرفته وإلمامه بالفلسفة والمنطق. واتصل في شبابه بالوزير المهلبي ثم بابن العميد والصاحب بن عباد والحسين بن أحمد بن سعدان، وكلهم تولى الوزارة لدى البويهيين، كما اتصل بأبي إسحق الصابي (رئيس ديوان الانشاء ببغداد).

لم ينجح أبو حيان مطلقاً في حياته؛ لأنه كان جريئاً في مواقفه، غير مبال بالمظاهر، منطوياً على نفسه، وأثارت ميوله التصوفية بعض أسباب العداوة ضده.

اعتزل التوحيدي في أواخر حياته عن الناس حتى عمد إلى إحراق كتبه، وعذله في ذلك القاضي أبو سهل، فأجابه برسالة طويلة، ذكر فيها أن هذه الكتب لم تنفعه في حياته العملية، وأن الذين ألفها لهم لم ير منهم حفظاً للعهد، بالرغم من طول صحبته لهم. كما شخصيات ذات مقام في الدين والعلم لا ينكر، قد عمدت قبله إلى إتلاف كتبها، فقد اعتذر أبو حيان بالمرض والشيخوخة واليأس الذي أقض مضجعه. ولحسن الحظ، فإن نسخاً من بعض كتبه كانت قد انتشرت قبل عملية الإحراق هذه.

ونظراً للعزلة التي التزمها أبو حيان في آخر حياته، فإن تاريخ وفاته يسوده غموض كثير، وقد ذكر زكي مبارك في (النشر الفني)، اعتماداً على ماسينيون أنه توفي سنة ٤١٤هـ بشيراز، بعد عمر طويل، تعدى المئة عام.

ومن المعلوم أن القرن الرابع الهجري الذي عاش خلاله أبو حيان، يمثل أزهى عصور الإنتاج الفكري في تاريخ الإسلام كله، هو عصر التنافس العلمي والسياسي بين الدول الناشئة التي انفصلت عن الخلافة العباسية، فبرزت خلاله عدة أسماء في فنون أدبية وعلمية كثيرة، كابن مقلة والمهلبي والمتنبي والصاحب وابن العميد وأبي إسحاق الصابي والهمداني والخوارزمي،

وابن النديم والرازي وأبي سعيد السيرافي وغيرهم.

تأثر أبو حيان بعصره الذي تميز بانتشار الثقافة الموسوعية التي كانت مقياساً لرجل الأدب والعلم على السواء، فوسع دراسته في علوم مختلفة، فكان يتقن الأدب والفلسفة والنحو واللغة والمنطق وعلوماً أخرى، وكان مثله الأعلى هو الجاحظ الذي أعجب به أبو حيان أيما إعجاب، وقدر علمه كما لو تلقى عنه مباشرة، وكتب في تقريظه رسالة عده فيها أحد الثلاثة الذين انتهى إليهم العلم والفضل، وهم أحمد بن سهل البلخي وأبو حنيفة الدينوري وعمرو بن بحر الجاحظ.

وعلى غرار الجاحظ، انشغل التوحيدي بموضوع البيان والكتابة والإفهام، فخلف كثيراً من الآراء التي دونها في ثنايا كتبه حول هذا الموضوع الهام، وفي المقالة التالية استقراء لآراء التوحيدي في بلاغة الكلام والإفهام، وعرض لآرائه في شروط الكاتب والكتابة.

الكلام عن الكلام:

إن الكلام على الكلام صعب[١]، كما قال أبو حيان التوحيدي، جواباً عن سؤال وجهه إليه الوزير أبو عبد الله العارض، في الليلة الخامسة والعشرين، وكان السؤال على الشكل التالي: «أحب أن أسمع كلاماً في مراتب النظم والنثر، وإلى أي حد ينتهيان، وعلى أي شكل يتفقان، وأيهما أجمع للفائدة، وأرجع بالعادة، وأدخل في الصناعة، وأولى بالبراعة؟[٢] ففي هذه الليلة يسرد أبو حيان التوحيدي على الوزير كلاماً عن النثر والشعر، مستمداً آراءه في هذين الفنين من العلماء والشيوخ الذين أخذ عنهم، اقتفى أثرهم في المفاضلة والترجيح بين النثر والمنظوم، لكن هذه الآراء المسرودة في هذه الليلة لا تكفي لاستجلاء مفهوم للكتابة الأدبية، إلا إذا ألحقناها بآراء متفرقة في كتبه ومصنفاته، التي تدلنا على أن التوحيدي يصدر عن رؤية نقدية واضحة في إصدار الأحكام منظراً، وممارساً للكتابة الأدبية.

شروط وصفات الكاتب:

تحدث التوحيدي عن الشروط والصفات التي ينبغي أن تتوفر في الكاتب: «يجب على الكاتب أن يكون حافظاً لكتاب الله تعالى لينتزع من آياته، وأن يعرف كثيراً من السنة والأخبار، والسير، حافظاً لكثير من الرسائل والكتب، وأن يكون متناسب الألفاظ، متشاغل المعاني، متشابه الخط، ذكيًّا، عارفاً بما يحتاج إليه، خبيراً بالحلي والشيات، مضطلعاً بعبء الكتابة، له يد في السواد وعمل في الحساب، وأن يكون له يد في عمل الشعر، نظيف الثوب، لطيف المركب، ظريف الغلام، رقيق الدواة، حاد السكين، صقيل الكاغد، صلب الأقلام، متودداً إلى الناس، مخالطهم، غير متكبر عليهم، ولا متنقص منهم، دمث الأخلاق، ترف الأطراف، عذب السجايا، حسن المحاضرة، مليح النادرة، غير قنف ولا متعجرف، ولا متكلف للألفاظ الغريبة، ولا متعسف للغة العويصة[٣]».

يضع التوحيدي، من خلال هذا النص، شروطاً صارمة لكل كاتب يريد أن يلج عالم الكتابة، هذا العالم الفسيح يقتضي ثقافة موسوعية، وصفات حسنة، لها ارتباط وثيق بمفهوم الأدب في القرن الرابع الهجري، ويبدو أن الأدب في هذه المرحلة، ظل يكتنفه الغموض والإبهام. فكل المعارف تندرج في خانة الأدب، وتساعد الكاتب على أن يحتل مكانة مرموقة في المجتمع.

مفهوم الأدب في هذه المرحلة، مفهوم شاسع، يتسع لكل المعارف، والأنواع الأدبية التي لم يتيسر لها الانتشار والذيوع إلا في إطار ثقافة موسوعية، وهو ما يعني أن الكاتب يتحدث أو يكتب في موضوعات شتى، ويورد أنواعاً أدبية مختلفة، كانت تشتغل إلى جانب معارف فقهية، دينية، وأدبية، وهي أنساق معرفية، تحكمت في صياغة مفهوم للأدب.

فالكاتب كان ملزماً بأن يأخذ من كل فن بطرف، مادامت المهمة الملقاة على عاتقه مهمة جسيمة، تتطلب التأني، والتريث، والتحلي بالصفات التي نص عليها التوحيدي في النص السالف الذكر.

ومفهوم الأدب لم ينفصل أيضاً عن مفهوم الكتابة كفعل يستمد مشروعيته من الأدوات والشروط التي تساعد على إنتاج الكتابة. وهو ما يؤكد عليه التوحيدي في هذا النص كذلك: «لا يكون الكاتب كاملاً، ولاسمه مستحقاً إلا بعد أن ينهض بهذه الأثقال، ويجمع إليها أصولاً من الفقه مخلوطة بفروعها، وآيات من القرآن مضمومة إلى سعته فيها، وأخباراً كثيرة مختلفة في فنون شتى، لتكون عدة عند الحاجة إليها، مع الأمثال السائرة، والأبيات النادرة، والفقر البديعة، والتجارب المعهودة، والمجالس المشهودة مع خط كتبر مسبوك، ولفظ كوشي محوك، ولهذا عز الكامل في هذه الصناعة»[٤].

إن مفهوم الكتابة عند التوحيدي نابع من رؤية شمولية تجاه الفنون، أو ما يسمى بوحدة الفنون التي ينتظم منها الكون، فقد اعتبر أن الفنون تنتسب إلى أروقة واحدة، وان اختلفت باختلاف دور الحاسة التي تتذوقها أو تبدعها، وجعل النفس هي الأرومة التي توزع اللطف على جميع الإحساسات مهما اختلفت طبائعها وأشكالها.

التناسب بين اللفظ والمعنى:

ومن هنا فإن علم الفن يبقى واحداً سواء كان ذلك في صياغة الكلمة شكلاً أو مضموناً أو جرساً[٥]. والكتابة الأدبية من منظور التوحيدي، تتكون من عناصر أساسية، وهي البلاغة، والإنشاء والتحرير[٦]. هذه المصطلحات الثلاثة لها مدلول واحد، هو الأدب الذي يوصف بالتشادق والتفيهق والكذب والخداع. وهذا ما يمكن أن نستشفه من المحاورة التي دارت بين ابن عبيد والتوحيدي في الليلة السابعة من (الإمتاع والمؤانسة). وإذا كان التوحيدي في هذه المحاورة يسخر كل أدواته الحجاجية، والإقناعية، وأدلته الدامغة دفاعاً عن الأدب المسخر لخدمة الدولة، فإن محاوره ابن عبيد يحاول التقليل من قيمة الأدب، والحط من شأنه، استناداً إلى أدلة مستمدة من الواقع، ليعلي من شأن كتابة الحساب، وإن كانت العلاقة بينهما (الأدب والحساب) علاقة وطيدة. يقول التوحيدي: «قلت: أيها الرجل قولك هذا كان يسلم لو كان الإنشاء والتحرير والبلاغية بائنة من صناعة الحساب والتحصيل والاستدراك وعمل الجماعة وعقد المؤامرة، فأما وهي متصلة بها وداخلة في جملتها ومشتملة عليها وحاوية لها، فكيف يطرد حكمك وتسلم دعواك؟ ألا تعلم أن أعمال الدواوين التي ينفرد أصحابها فيها بعمل الحساب فقيرة إلى إنشاء الكتب التي مدارها على الإفهام البليغ والبيان المكشوف والاحتجاج الواضح، وذلك يوجد من الكاتب المنشئ الذي عبته وعضضته، وهذه الدواوين معروفة، والأعمال فيها

موصوفة، وأنا أحصيها لك كي تعلم أنك غالط وعن الصواب فيها منحرف... »[٧].

إن أهم خاصية للأدب هي الإفهام البليغ، والبيان المكشوف، والاحتجاج الواضح، من لدن الكاتب المنشئ المبدع، ومن ثم فإن المؤسسة الأدبية التي تمتلك سلطة المعرفة، لا تعترف إلا بالكتاب والمنشئين الذين يمتلكون القدرة على إنشاء النصوص الجيدة، والموسومة بالأدبية، وبعبارة أخرى لا تعترف إلا بكتاب الدواوين، ذوي الثقافة الموسوعية، والمنفتحين على التجارب المعهودة، والمجالس المشهودة، والمتميزين بحسن الخط، إنما لا تعترف إلا بالكاتب الكامل.

إن التوحيدي يتمتع بعقلية فلسفية دقيقة، تولي أهمية قصوى للمعنى الذي يتلقاه القارئ أو المتلقي، كما هو واضح من هذه العبارة: «إياك أن تقف مع اللفظ القصير، فتسحر به عن المعنى العريض، فإن اللفظ للعامة والمعنى للخاصة»[٨]. والاحتفاء باللفظ يتجلى في معارضته الشديدة للذين يقصدون قصداً إفهام الغير، ولو على حساب اللفظ». ومن عبر عما في نفسه بلفظ ملحون أو محرف أو موضوع غير موضعه وأفهم غيره، وبلغ به إراداته، وأبلغ غيره، فقد اكتفى، والزائد على الكفاية فضل، والفضل يستغنى عنه كثيراً والأصل يفتقر إليه شديداً»[٩].

هذا الكلام مأخوذ من المحاورة السالفة الذكر، وهو لابن عبيد محاور التوحيدي، الذي يعتبر أن كتابة الحساب أنفع، وأفضل، وأعلق بالملك من كتابة البلاغة والإنشاء. والتوحيدي المولع بالتناسب بين اللفظ والمعنى لا يسلم بهذا الحكم النقدي الجائر في حق الكتابة الأدبية أو الإنشائية؛ لأن اللفظ الملحون أو المحرف عاجز تماماً عن تأدية المعنى الصحيح، وإفهام الغير.

إن آراء التوحيدي النقدية المتفرقة في ثنايا كتبه، ورسائله، خاصة (رسالة الإمتاع والمؤانسة) تكشف عن اقتناعه الخاص بضرورة التناسب بين اللفظ والمعنى، وإن كانت النزعة العقلية الفلسفية قد تحكمت فيه بشكل كبير، مقتفياً أثر الفلاسفة والحكماء في إصدار الأحكام النقدية، فهو يعتبر الألفاظ وسائط بين الناطق والسامع، والمعاني جواهر النفس، وأن العقل هو الذي يشهد على حقائق المعاني، والمعاني تنتمي إلى أمة الحس، والمعاني المعقولة تنتمي إلى أمة العقل[١٠]، لينتهي إلى تحديد مفهوم لعلم البيان: «ومدار البيان على صحة التقسيم، وتخير اللفظ وزينة النظم، وتقريب المراد، ومعرفة الوصل والفصل، وتوخي المكان والزمان، ومجانبة العسف والاستكراه، وطلب العفو كيف كان»[١١].

إن الغاية من هذه الأحكام النقدية هي دحض آراء خصوم اللغة العربية، والإعلاء من فصاحتها وبيانها. وقد سمعنا لغات كثيرة – وإن لم نستوعبها من جميع الأمم – كلغة أصحابنا العجم والروم والهند والترك، وخوارزم وصقلاب وأندلس والزنج، فما وجدنا لشيء من هذه اللغات نصوع العربية، أعني الفرج التي في كلماتها، والفضاء الذي نجده بين حروفها، والمسافة التي بين مخارجها، والمعادلة التي نذوقها في أمثلتها، والمساواة التي لا تجحد في أبنيتها[١٢].

المعنى والمبنى:

وإذا كان لكل جنس موهبة تميزت عن غيره من الأجناس، فإن موهبة العرب تتمثل أساساً في الخطابة والبيان، «فللفرس السياسة والآداب، والحدود والرسوم، وللروم العلم والحكمة،

وللهند الفكر والروية، والخفة والسحر والأناة، وللترك الشجاعة والإقدام، وللزنج الكد والصبر والفرح، وللعرب النجدة والقرى والوفاء والبلاء والجود والذمام والخطابة والبيان»[١٣].

والبيان لا يتأتى لأي كاتب كيفما كان نوعه، بل للكاتب الذي يبذل مجهوداً، ودأباً وممارسة ودربة، حتى تصير نصوصه في مرتبة النصوص الأدبية والفنية، «وليست الكتابة هذراً وحشود ألفاظ، أو فيضاً ورصف جمل»[١٤]، بل إن الكلام في نظر التوحيدي «صلف تياه، لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحب كل إنسان، وخطره كثير، ومتعاطيه مغرور، وله أرن كأرن المهر، وإباء كإباء الحرون، وكزهو الملك، وخفق كخفق البرق، وهو يتسهل مرة ويتوعر مراراً، ويذل طوراً ويعز أطوراً»[١٥]. إنه هنا يضع شروطاً لإقامة التواصل بين الكاتب والقارئ، وهو لا يقصد القارئ العادي، بل القارئ الناقد، المتذوق للنص: «والكتاب يتصفح أكثر من تصفح الخطاب، لأن الكاتب مختار، والمخاطب مضطر، ومن يرد عليه كتابك فليس يعلم أسرعت فيه أم أبطأت، وأحسنت أم أسأت، فإبطاؤك غير إصابتك كما أن إسراعك غير معف على غلطك»[١٦].

ويبدو أن التوحيدي لا يبتعد كثيراً عن مذاهب نقاد الكلام في اختيارهم للمعنى والمبنى اللذين يقبلهما المتلقي، ويتجاوب معهما، «فمن البلغاء من يقول: فقر الألفاظ وغررها كجواهر العقود ودررها، فإن وسم أغفالها بتحسين نظمها وحلي أغطالها بتركيب شذورها، فراق مسموعها ومحفوظها، وزان مفهومها ومحفوظها، وجاء ما حرر منها مصفى من كدر الغي والخطل مقوماً من أود اللحن والخطأ، سالماً من جنف التأليف، موزوناً بميزان الصواب، يموج في حواشيه رونق الصفاء لفظاً وتركيباً، قبله الفهم والتذ به السمع، وإذا ورد على هذه الصفة صدئ الفهم منه، وتأذى السمع به تأذي الحواس بما يخالفها»[١٧]. والتوحيدي يقتفي أثر هذا النص، حينما يذكر الأغراض التي ينبغي أن يرمي إليها الكاتب ويحققها أثناء عمله الفني، مرتبا إياها بحسب أولويتها، وهو نفس الترتيب الذي يلحظ في عملية الخلق. ويقصد بالكاتب هنا، الكاتب الحق الذي يضع الأمور مواضعها، ولا يعكس الوضع الأمثل والمنهج الأدعى للروعة الفنية»[١٨]. وينبغي أن يكون الغرض الأول في صحة المعنى، والغرض الثاني في تخير اللفظ، والغرض الثالث في تسهيل النظم وحلاوة التأليف واجتلاب الرونق، والاقتصاد في المؤاخاة، واستدامة الحال، ليستمر الثاني على الأول، والثالث على الثاني، وأن يتوقى الفضاء الذي يعرض بين الفصل والفصل»[١٩].

الفهم والإفهام:

والروعة الفنية لها ارتباط وثيق بالمتلقي أو القارئ الذي يتوخى دائما الإفهام الجيد الذي يتحقق، اعتماداً على العناصر الأساسية المكونة للبلاغة، والسجع، والتقفية، والحلية الرائعة، وتخير اللفظ وإحضار الزينة بالرقة والجزالة والمتانة. وهذا الفن لخاصة النفس؛ لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام، والتواصل إلى غاية ما في القلوب لذوي الفضل بقويم البيان»[٢٠].

والإفهام الجيد، يجب أن يتحقق لدى سائر الناس وليس لسفلتهم، ومن ثم فإن الإفهام والتفهم يأتيان في الدرجة الأولى عند أهل اللغة، مقارنة مع الخطابة والبلاغة.

ويعتمد الإفهام على البديهة، بينما تعتمد البلاغة والخطابة العقل. وبما أن التوحيدي يعلي

من قيمة هذا الأخير؛ فإنه لا يقنع بإفهام كيفما كان نوعه، بل بالإفهام الجيد الذي لا يتحقق إلا للقارئ الناقد: «والبديهة منوطة بالحس، وإن كانت معانة من جهة العقل، والروية منوطة بالعقل، وإن كانت معانة من جهة الحس، وليس ينبغي أن يكتفي بالإفهام كيف كان، وعلى أي وجه وقع، فإن الدينار قد يكون رديء الذهب، وقد يكون رديء الطبع، وقد يكون فاسد السكة، فالناقد الذي عليه المدار، وإليه العيار، يبهرجه مرة برداءة هذا، ومرة برداءة هذا، ويقبله مرة بحسن هذا، ومرة بحسن هذا»[٢١].

إن التوحيدي يفرق بين الإفهام والتفهم، وبين البديهة والروية، بهدف وضع الإفهام في مرتبة تفوق مرتبة البلاغة والخطابة، إنه يبحث عن شيء ما يجعل من نص معين نصًّا متميزاً، دون أن يحدد نوعاً أدبيًّا بعينه، وكأنه بذلك يسعى إلى تقريب الشقة بين النثر والشعر، يقول عبد الفتاح كيليطو: «والمعروف أنه ابتداء من القرن الرابع، كان السعي لتقريب الشقة بين النثر والشعر، صار الشكلان يعالجان نفس الأغراض، ويستجيران بنفس المحسنات»[٢٢]. وبلاغة الكلام تتحقق «بالوزن والبناء، والسجع والتقفية، والحلية الرائعة، وتخير اللفظ، وإحضار الزينة بالرقة والجزالة والحلاوة والمتانة»[٢٣].

إن هذه العناصر بعضها يمت بصلة إلى الشعر، وبعضها الآخر يتصل اتصالاً مباشراً بالنثر، والكلام مفهوم عام، قد يقصد به الشعر أو النثر، لكن التوحيدي من خلال الاستشهادات التي يوردها معرفاً البلاغة، يبدو أنه ينتصر للنثر، «قيل لجعفر بن يحي: ما البلاغة؟ قال: أن يكون للكلام حد لا يدخل فيه غيره، قيل: مثل ماذا؟ قال: مثل قول علي رضي الله عنه: أين من سعى واجتهد، وجمع وعدد، ولو زخرف وقال لكان كلاماً، ولكن بينها ما بين السماء والأرض»[٢٤].

لا شك أن هذا الكلام ينسجم انسجاماً تامًّا والبيان الذي ينشده التوحيدي ويشترطه في الإبداع الأدبي: «ومدار البيان على صحة التقسيم، وتخير اللفظ، وزينة النظم، وتقريب المراد، ومعرفة الوصل والفصل، وتوخي المكان والزمان، ومجانبة العسف والاستكراه، وطلب العفو كيف كان»[٢٥].

وخير الكلام في الواضح الجلي «أن يكون لطيفاً ليستجمع إلى السامع ما يربط فؤاده بفؤاده، وفي الغامض الحفي أن يكون مكشوفاً للحق السامع منه ما نحاه ببحثه وطلابه، فأما إذا تهافتت المعاني، تارة بسوء التأليف، وتارة الإكثار، وتارة بالتعويض؛ دخلها الخلل، ولم يبلغ المحصل لها على ما قد ثبت رأيه عليه، بان نظره وسعيه إليه»[٢٦].

الأغراض الثلاثة للكتابة:

ويشترط التوحيدي في الكاتب أن يحقق في عمله الفني أغراضاً ثلاثة، لها صلة باللفظ والمعنى، الغرض الأول يتجلى في صحة المعنى، والغرض الثاني يتجلى في تخير اللفظ، والغرض الثالث في تسهيل النظم وحلاوة التأليف، واجتلاب الرونق. هذه الأغراض تحقق شعرية النص الأدبي، الذي يتقبله القارئ ويتذوقه، أما النص الذي فقد الرباط بين المتقدم والمتأخر فإن نفس القارئ تمل سماعه وتحصيله. ويقصد بالمتقدم والمتأخر فصول النص، أي: أجزاءه، والنص الجيد ينبغي أن يكون وحدة متناسقة ومنسجمة، بحيث لا نلمس أي خلل في بنائه الخاص. هذا

البناء يتحقق بالأغراض السالفة الذكر، أما النص الهجين، فهو الذي يولع فيه صاحبه بالغريب، وما يشكل فيه الإعراب، ويتجاذبه التأويل.

ولعل أهم مظهر من مظاهر التوازن في الكتابة هو السهولة، أو التوسط بين الغرابة والابتذال، وعدم التفريط في الصنعة والإفراط، وعلى الكاتب أن يستعمل مفردات لها حظ من البيان والوضوح، ويحرص على استخدام المستعمل المتداول من الألفاظ، القريبة من جمهور المتأدبين، المألوفة عندهم من حيث طبيعة ألفاظها إلا أنها غريبة، ممتازة بتركيبها وبنائها[٢٧].

والبلغاء لا يتفاضلون فيما بينهم في الألفاظ المستعملة، وإنما في هذا الذي يسمى تأليفاً وترصيفاً. والتأليف والرصف تعبير عن بناء بنية أدبية – شعرية أو نثرية – متماسكة الجوانب، موطدة الأركان، مع ما قد يكون بين عناصرها من اختلاف وتنوع[٢٨]. وحينما سأل التوحيدي أبا سليمان عن البلاغة، قال: «هي الصدق في المعاني، مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللغة، وتحري الملاءمة والمشاكلة، برفض الاستمراه ومجانبة التعسف...»[٢٩].

والبلاغة في نظر التوحيدي علم من العلوم النافعة، وبدونها تتبدد الأنظمة، كما أنها تؤدي وظائف متعددة، بالإضافة إلى الخصائص الشكلية التي تتمتع بها: «وكذلك البلاغة التي قد علم صاحبها وطالبها ما ينتهي إليه، ويقف عليه من تنميق، وتزويق غرض، وتغطية مكشوف... وتسكين مارد، وهداية متحير، وإرشاد متسكع، وإقامة حجة، وإثارة برهان، واستفادة مزيد...»[٣٠].

المفاضلة بين النظم والنثر:

تحدث أبو حيان التوحيدي عن المنثور والمنظوم، واعتبرهما فنين يستحقان الوصف الحسن، والإنصاف المحمود، والتنافس المقبول[٣١]، وتحدث أيضاً عن الكلام الذي ينبعث من عفو البديهة، والذي ينبعث من كد الروية، والذي يتركب منها[٣٢]، وأورد حديثاً عن النثر، باعتباره أصل الكلام، والنظم باعتباره فرعاً له[٣٣].

هذه المفاضلة والموازنة، كانت تستند إلى مرجعية دينية، تحكمت في صياغة مفهوم للنثر، باعتباره أصل الكلام. إن التوحيدي في مقاربته لهذه الثنائية، ينسب آراءه إلى شيخه السجستاني، الذي عد فيلسوفاً، ومنطقيًّا، ولغويًّا، وصاحب أنظار عميقة في الأدب والشعر[٣٤]. وهو بذلك يضفي على أحكامه النقدية طابعاً فلسفيًّا، ليس فقط في مجال النقد، ولكن في كل المجالات التي لها علاقة بالأدب والفن، هذا الطابع الفلسفي، يتجلى خصوصاً في الثنائيات التي يطرحها، من قبيل التركيب والبساطة، أو الطبيعة والعقل، وما يتفرع عنها من ثنائيات أساسية، قامت عليها النظرية الأدبية في القرن الرابع الهجري، وهي ثنائية اللفظ والمعنى.

وقد بين العلاقة المتينة التي تربط اللفظ بالنظم، والمعنى بالنثر، كما تبين لنا ذلك هذه الخطاطة:

وما يدل على أن التوحيدي ينتصر للنثر هو تركيزه على العقل الذي جعله البؤرة والإطار، وهو الذي يشقق الكلام بين ضروب النثر وأصناف النظم، وهو الذي يتخير لفظاً بعد لفظ، ويعشق

صورة دون صورة، ويأنس بوزن دون وزن(٣٥). والذي يكسب النثر شعريته وحلاوته، وطلاوته، هو النظم: «ومع هذا ففي النثر ظل من النظم، ولولا ذلك ما خف ولا حلا ولا طاب ولا تحلى، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره، ولا اختلفت بحوره وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه»(٣٦).

الحواشي:

(١) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، د.ط (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٧م)، ٢٤٧/١.

(٢) السابق.

(٣) أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، تحقيق وتعليق الدكتور إبراهيم الكيلاني، د.ط (دمشق: مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء، ١٩٦٤م)، ١/د.

(٤) الإمتاع والمؤانسة، ٧٦/١.

(٥) عفيف بهنسي: علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن، السلسلة الفنية (١٨)، ط١ (بغداد: وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، د.ت)، ص٤٥.

(٦) الإمتاع والمؤانسة، ٧٤/١.

(٧) السابق، ٧٥/١.

(٨) أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تحقيق وتقديم عبد الرحمن بدري، ط١ (بيروت: دار القلم، ١٩٨١م)، ص٣٤٨.

(٩) الإمتاع والمؤانسة، ٧٤/١.

(١٠) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، حققه وقدمه محمد توفيق حسين، ط١ (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩م)، ص٨٥.

(١١) السابق، الصفحة نفسها.

(١٢) الإمتاع والمؤانسة، ٦١/١.

(١٣) السابق، ٥٩/١.

(١٤) عمر الدقاق: ملامح النثر العباسي، د.ط (بيروت: دار الشرق العربي، د.ت)، ص٢٤٣.

(١٥) الإمتاع والمؤانسة، ١٥/١.

(١٦) السابق، ٥٢/١.

(١٧) أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشرة أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط١ (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٧م)، ص٦-٧.

(١٨) البشير المجدوب: حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى، ط١ (بيروت: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م)، ص٤١.

(١٩) أبو حيان التوحيدي: أخلاق الوزيرين، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٧م)، ص٧٣.

(٢٠) المقابسات، ص١٠٩ – ١١٠.

(٢١) السابق، ص١٠٩.

(٢٢) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ط٢ (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٣م)، ص٢٣.

(٢٣) المقابسات، ص١٠٩.

(٢٤) البصائر والذخائر، ٢٨٢/٢.

(٢٥) المقابسات، ص٨٥.

(٢٦) السابق، ص٢٣٠.

(٢٧) حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى، ص٥٧-٥٨.

(٢٨) عصام بهي: الكلام على الكلام – قراءة في فكر أبي حيان الأدبي (مقال)، مجلة (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد (١٤)، العدد (٣)، خريف ١٩٩٥م، ص٥٩-٦٠.

(٢٩) المقابسات، ص٢٦١.

(٣٠) السابق، ص٥٩-٦٠.

(٣١) الإمتاع والمؤانسة، ٢٤٧/٢.

(٣٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣٣) نفسه، ص٢٤٨.

(٣٤) عبد الفتاح البري: التوحيدي بين العلم والمعرفة (مقال)، مجلة (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد (١٤)، العدد (٣)، خريف ١٩٩٥م، ص٨٧.

(٣٥) المقابسات، ص١٩٧.

(٣٦) السابق، الصفحة نفسها.

فلسفة الشك في شعر المتنبي (بين بلاغة المجاز وانكشاف الحقيقة)

د.فيصل أبو الطُّفَيْل - المغرب

المتنبي (٣٠٢-٣٥٤هـ) أعظم شاعر ألقى بظلال الشك على مسارات حياته، من صباه حتى اشتد عود شاعريته، بين أَهَيْلِ زمانه الذين لم تشفع معاصرتهم له وتقربهم منه من احتياطه منهم والشك في نواياهم وفي وعودهم. وقد انعكس ذلك على خطابه الشعري، فجاءت قصائده محملة بأنواع الشكوك والظنون والاعتقادات التي وضعها في ميزان حكمته، فآلت إلى تغليب الشك على اليقين لبلوغ جوهر الحقيقة، وهو ما تصدح به أشعاره، وتجهر به قصائده التي أسهرت الخَلْقَ قراءة وتأويلاً، فيما يستغرق هو ملْءَ جفونه، فينظر ببصيرة الشاعر الشَّاكّ الذي يبثّ شكوكه داخل نسق شعري خاصّ به، تجاه ما يؤمّل من زمنه، وإزاء صنوف الناس المحيطين به والمختصمين في شعره.

شكوك المتنبي شكول، يترسّم هذا البحث إضاءتها وإعادة قراءتها، من خلال دراسة نماذج محددة في شعر المتنبي، تعيد إلى الواجهة موضوعاً طريفاً، يصل في أقل درجات إنجازه إلى تقديم شيء جديد في مدونة شاعر، يجمع بين القدامة والحداثة من طراز أبي الطيب المتنبي.

إشارة البداية:

الخطاب الشعري خطاب شك؛ لأن الشاعر يقول ما لا يفعل، ويوهم بما لا يعتقد، والشك في شعر المتنبي حالة من حالات الفكر، تتقاسمها الحقيقة إلى جنب المجاز، ولا شيء عند أبي الطيب يوجد خارج دائرة الشك، بل يمكن أن نمضي بعيداً، فنصوغ (كوجيتو) الشك عند المتنبي على الشكل الآتي: «أنا أشك؛ إذن أنا شاعر».

وقبل الدخول في معترك البحث، يجدر بنا أن نلقي نظرة مقتضبة على التعريفات اللغوية والاصطلاحية للشك.

المعاني اللغوية للشك:

جاء في لسان العرب: «الشَّكُّ: نَقِيضُ اليَقِين، وَجَمْعُهُ شُكُوك، وَقَدْ شَكَكْتُ فِي كَذَا وَتَشَكَّكْتُ، وشَكَّ فِي الأَمر يَشُكُّ شَكّاً وشَكَّكَه فيه غيرُه... وشَكَّه بالرُّمح وَالسَّهْمِ وَنَحْوِهِمَا يشُكُّه شَكّاً: انْتَظَمَهُ»[1]. وقدّم ابن فارس معنيين للشك، الأول نظير التداخل، يقول: «الشِّينُ وَالْكَافُ أَصْلٌ وَاحِدٌ مُشْتَقٌّ بَعْضُهُ مِنْ بَعْضٍ، وَهُوَ يَدُلُّ عَلَى التَّدَاخُلِ. مِنْ ذَلِكَ قَوْلُهُمْ شَكَكْتُهُ بِالرُّمْحِ، وَذَلِكَ إِذَا طَعَنْتَهُ فَدَاخَلَ السِّنَانُ جِسْمَهُ»[2]. وبهذا المعنى الأخير ورد بيت عنترة[3]:

وشَكَكْتُ بالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثِيابَه ... لَيْسَ الكريمُ عَلَى القَنا بمُحَرَّمِ

والمعنى الثاني قائم على التعريف بالضد، (أي: بنقيض الشك وهو اليقين).يقول:» الشَّكُّ الَّذِي هُوَ خِلَافُ الْيَقِينِ، إِنَّمَا سُمِّيَ بِذَلِكَ؛ لِأَنَّ الشَّاكَّ كَأَنَّهُ شُكَّ لَهُ الْأَمْرَانِ فِي مَشَكٍّ وَاحِدٍ، وَهُوَ لَا يَتَيَقَّنُ وَاحِدًا

مِنْهُمَا، فَمِنْ ذَلِكَ اشْتِقَاقُ الشَّكِّ»[٤].

وقد يأتي الشك بمعنى التردد، جاء في المعجم الوسيط:

« الشَّك: حَالَة نفسية، يتَرَدَّد مَعهَا الذِّهْن بَين الْإِثْبَات وَالنَّفْي، ويتوقف عَن الحكم»[٥].

ويجعل صاحب المصباح المنير الشك بمعنى الارتياب والالتباس، يقول:» الشَّكُّ الِارْتِيَابُ وَيُسْتَعْمَلُ الْفِعْلُ لَازِمًا وَمُتَعَدِّيًا بِالْحَرْفِ فَيُقَالُ شَكَّ الْأَمْرُ يَشُكُّ شَكًّا إذَا الْتَبَسَ وَشَكَكْتُ فِيهِ»[٦].

نخلص مما سبق أن للشك في اللغة معاني متعددة منها: أنه خلاف اليقين وقد يأتي بمعنى الارتياب والالتباس والتردد والتداخل.

المعاني الاصطلاحية للشك:

تختلف التعريفات الاصطلاحية للشك باختلاف المجالات المعرفية التي ينتمي إليها، وفي مقدمتها الفلسفة والمنطق، باعتبارهما أكثر المجالات التي تحتضن الشك في الحقائق والمسلمات وتحث عليه.

وقد عرّفه الشريف الجرجاني بأنه:" التردد بين النقيضين بلا ترجيح لأحدهما على الآخر عند الشاك"[٧].

ويعني مصطلح الشك في اليونانية في المقام الأول تساؤلات، كما يعني من ينظر بإمعان أو من يتفحص باهتمام قبل أن يصدر حكماً أو يتخذ قراراً»[٨].

ويرى يوسف ميخائيل أسعد أن «الشك عند الفيلسوف الجامع هو شك موجه إلى الذائع من الأفكار والمعتقدات»[٩]. وبقليل من التأمل أو بكثيره، نجد أن شكوك الفيلسوف هي بواعثه ودوافعه التي توصله إلى حقيقة الأشياء والأفكار والأشخاص، حين يقف على مبعدة منها، مستغرقاً في حالة من الشك، بحيث لا يهدأ له بال، ولا تنطفئ نزعته الشكية، ما دام العقل مولّداً لها، ذلك أن «النزعة الشكية جوهر العقل الممتنع عن التعجيل في إطلاق الأحكام»[١٠]. وهكذا يظل الشك عند الفيلسوف غير قابل للشك. وفي مجال علم النفس يرتبط الشك بأحاسيس المرء وما يدور بخلده من مشاعر وعواطف وانفعالات، كما ينصب الشك السيكولوجي على ذكاء المرء وعلى قدرته على التفكير... وقد ينصب على الأشخاص الآخرين من حول المرء، وعلى أولئك الذين يتعامل معهم»[١١]. ولأن الصلة وثيقة بين الشك واليقين، حيث يتوقّف أحدهما على الآخر، فما هو جدير فعلاً بالشك هو ما يُعتقد فيه أنه على درجة كبيرة من اليقين، وبعبارة أخرى: «إن الشك واليقين قرينان لا يفترقان، إذ إننا ما نكاد نشك حتى نصل إلى يقين، وما نكاد نوقن حتى نشك»[١٢].

وقد فاضل الجاحظ بين اليقين والشك، فانتصر للأخير، قال في كتاب (الحيوان): «اعلم أنّ الشكّ في طبقات عند جميعهم، ولم يُجْمِعوا على أن اليقين طبقاتٌ في القوَّة والضعف»[١٣]، ونقل أيضاً قول بعضهم: «لم يكُنْ يقينٌ قط حتى كان قبله شكٌ ولم ينتقل أحدٌ عن اعتقادٍ إلى اعتقاد غيره حتّى يكون بينهما حالُ شكٍّ»[١٤].

فلسفة الشك في شعر المتنبي من بلاغة المجاز إلى انكشاف الحقيقة:

*الشك بمنزلة جسر للعبور إلى غرض المديح:

تتناقل قصائد المديح عند المتنبي شكوكا يوظفها الشاعر؛ لبلوغ ذروة غرض المدح، فيمسك بخيوط الشك، ويغزل عبرها ثوب القصيدة الذي يستهوي الممدوح، فينفعل لما يسمع من قريض، وينجذب إلى الصورة الشعرية المركبة في لغة شعرية تجمع بين الإمتاع والإقناع. ومن ذلك قوله يمدح سيف الدولة (علي ابن حمدان)[١٥]:

وَقفتَ وَما في المَوتِ شَكٌّ لِواقِفٍ ... كَأَنَّكَ في جَفنِ الرَدى وَهوَ نائِمُ

تَمُرُّ بِكَ الأَبطالُ كَلمى هَزيمَةً ... وَوَجهُكَ وَضّاحٌ وَثَغرُكَ باسِمُ

فعلى الرغم مما أثاره البيان من جدل نقدي بين الممدوح (سيف الدولة) والشاعر حول «تطبيق عجزي البيتين على صدريهما» والذي انتهى بانتصار شاعرية المتنبي على نقد الأمير الحمداني[١٦]، فإن أبا الطيب جعل من انتفاء الشك في شجاعة الممدوح وانتصاراته ضد أعدائه مدخلاً لإعلاء مكانته، بتمييزه عن غيره وتعداد صفاته الحميدة. فمن اقتحم ساحة الوغى لا يأمن الموت ولا يشك في إحاطته به، وهو ما عبّر عنه أبو الطيب بقوله: (وما في الموت شك لواقف)، وهو بذلك يغلّب يقين الانتصار على شك الانكسار، ويصف نجاة الممدوح من براثن الموت، وسلامته منه كما لو أنه قد أطبق جفنيه عليه. جاء في الشرح الموسوم بـ (معجز أحمد) ما يلي: «يقول: وقفت في مقام من قام فيه لا يشك أنه يقتل، وقد أحاط الموت من كل جانب، حتى كأن الردى نائم عنك، وأنت قائم في جفنه؛ لإحاطته بك»[١٧]. ومن عادة العرب أن تضع الموت في منزلة بين الشك واليقين، وقديما قيل: «ما رأيت يقيناً أشبه بالشك من يقين الناس بالموت وغفلتهم عنه»[١٨].

ويعمد أبو الطيب إلى التفنن في المديح في صيغة سؤال إنكاري، ليس الغرض منه توقع الجواب، بل السؤال هنا تعريض بالعدو (ملك الروم) الذي يغامر بجيشه، على الرغم من يقينه بأن لا طاقة له بجيش سيف الدولة في المعارك التي يخوضها ضده، يقول أبو الطيب[١٩]:

ما يَشُكُّ اللَعِينُ في أَخْذِكَ الجَيْـــــــشَ فهل يَبْعَثُ الجُيُوشَ نَوالا؟

قال الواحدي: «هذا استفهام تجاهل؛ لأنه علم أنه لا يبعث الجيش للنوال، ولكن لما كانت الحالة توجب هذه الشبهة، قال ذلك، والمعنى أن كلَّ جيش بعثهم إليك غنمتهم، فهل يبعثهم لتأخذهم وليكونوا نوالاً لك»[٢٠].

وكأن الجيش هدية، يرسلها العدو إليه ويقفها عليه؛ لأنه لا يشك في غلبة سيف الدولة بقدر ما يشك في هزيمة جيشه هو.

وداخل النسق الشعري في قصائد المتنبي، يطالعنا الشك في الشك، في موقف تحدٍّ، يجابه به الشاعر من يراهنه على وجود من لا يرى له أبو الطيب نظيراً في زمانه. ومن ذلك قوله في صباه[٢١]:

أَوْ شَكَّ أَنّكَ فَرْدٌ في زَمانِهِمُ　　بلا نَظيرٍففي رُوحي أُخاطِرُهُ

قال صاحب التبيان: «يقول: إذا شك إنسان في أنك فرد لا نظير لك في زمانك، فإني لا أشك في أنك فرد بلا نظير، فإني أخاطره في روحي، فإن وجد لك نظير؛ استحق روحي»[٢٢].

إن الشك في البيت الوارد أعلاه، يعبّر عن يقين الشاعر في الحكم على ممدوحه بانقطاع النظير، ضمن موقف تتحدّى فيه ذات الشاعر ذات الآخر، والحكم هنا مبني على معرفة مسبقة بالممدوح، على أساسها يراهن الشاعر بروحه لفرط يقينه بكسب الرهان.

*شرارة الشك وتطاير الهجاء المقذع:

يتخذ المتنبي من الشك نقطة ارتكاز، ينطلق منها لصياغة أبيات الهجاء المستجيبة لنزعاته الداخلية، حيث تجمح لغته في تصوير من وعدوه، فخيبوا آماله، وضاعفوا آلامه في أبيات تزيل القناع وتكشف عن زيف الخداع، يقول[٢٣]:

فَلا تَرْجُ الخَـيرَعندَ امرِئٍ　　مَرّتْ يَدُ النَّخّاسِ في رَأسِهِ
وإنْ عَرَاكَ الشَّكُّ في نَفْسِهِ　　بحَالِهِ فانْظُر إلى جِنسِهِ

قال صاحب التبيان:

«يَقُول: إن شَككت فِي حَاله وَلم تعرفه، فَانْظُر إِلَى العبيد الَّذين من جنسه، فَإِنَّهُم لَيْسَ لَهُم مُرُوءَة وَلَا كرم وَلَا عقل»[٢٤].

يتأسس الشك في بيتيِّ المتنبي السابقين على القياس والمقارنة، فمن لم يتبين حقيقة المهجو ولم يعرفه، نظر فيمن يشابهه من جنسه، فانزاح عنه الشك إلى اليقين بما عهد من خصال العبيد في التنكر للمروءة والكرم والعقل.

وقال في قصيدة أخرى، محرّضاً على الإطاحة بكافور(٢٥):

ألا فَتًى يُورِدُ الهِنْدِيَّ هَامَتَهُ   كَيْمَا تزولَ شكوكُ النّاسِ وَالتُّهَمُ

جاء في شرح الواحدي:

«يقول: ألا رجل منكم يقتله حتى يزول عن العاقل الشك والتهمة، وذلك أن تمليك مثله، يشكك الناس في حكمة الباري حتى يؤديه إلى أن يظن أن الناس معطلون عن صانع يدبرهم»(٢٦).

لقد وقفتْ هذه الشكوك سدًّا منيعاً بين العقلاء من الرعية وبين كافور الجاثم على رقاب الناس، ولا خلاص من هذه الشكوك إلا بإزالة من تحوم حوله، أي: بالتخلص من كافور. والمتنبي في دعوته وتحريضه، لا يرضى للرعية ببرد اليقين وطمأنينة التسليم، ولا يرى سوى السيف مزيلاً لهذه الشكوك ومعيداً الأمور إلى نصابها.

*الشك في مدارات الغزل:

من المفارقات التي يزخر بها شعر المتنبي ذلك الشك الذي يغدو حافزاً قويًّا للبوح بغزل رقيق، ينبض داخل مقطعات شعرية، تزكّي قوة حضور المرأة في قصائد أبي الطيب، ومصداق ذلك في شعره كثير، منه قوله(٢٧):

وَأَحْلَى الهَوَى مَا شَكَّ فِي الوَصْلِ رَبُّهُ   وَفِي الهَجْرِ فَهْوَ الدَّهْرَ يَرْجُو وَيَتَّقِي

قال الواحدي:

«يعني يَرْجُو الْوَصْلَ ويتقي الهجر لمراعاة أَسبَابِ الْوِصَالِ، وإنما جعل أحلى الهوى ما كان مشكوك الوصل لأن العاشق إذا كَانَ فِي حيِّز الشَّك، كَانَ للْوَصْلِ أشد اغتناماً، وَإِذا تَيَقّن الْوَصْل لم يلتذ به عند وجوده، وَإِذا كَانَ فِي يأس من الْوَصْل، لم تكن لَهُ لَذَّة الرَّجَاء، فالهوى عَلَيْهِ بلَاء كُله»(٢٨).

إن يقين الوصال محفوف بعبور متاهات الشك، وانتظار لحظة اللقاء، وقد أبدع المتنبي حين جعل الوصول إلى ذروة الهوى مقروناً بتراكم الشكوك حوله، وبذلك يجرّد اليقين الهوى من اقتناص فرصة الوصال، بينما يذكي الشك لهب الحواس، فيزيد العاشق تعلقاً بمن يحب، غاب عنه أم حضر. إنه شك متتابع الأنفاس، يعكس على مرايا الظنون أمل العاشق في اللقاء بين اليأس والرجاء، «فحالة الشك والتردد في الهجر والوصل، والوقوف بين حالتيِّ الخوف والرجاء، ألذ أحوال الهوى»(٢٩).

ومما نقله المقّري في تأوّل بيت المتنبي السابق على غير معناه الصحيح قول بعضهم على وجه الخطأ: «لعن الله أبا الطيِّب، أو يشكّ الربّ؟ فقلت له في الحال: ليس كما ظنّ صاحبك أيها الأمير، إنّما أراد بالرب ههنا الصاحب، يقول: ألذ الهوى ما كان المحبّ فيه من الوصال، وبلوغ الغرض من الآمال، على ريب، فهو في وقته كلّه على رجاء لما يؤمله، وتقاة لما يقطع به»(٣٠). فبدل أن يتمعّن اللاعن شكوك الوصال، شك في نوايا الشاعر، وارتاب في المقصود من البيت، وفاته أن يتأمل أحلى أحوال الهوى، حين تتسرّب الشكوك إلى قلوب العاشقين.

وهناك نماذج أخرى دالة على صب المتنبي شكوكه في قوالب شعرية غزليّه، تحتفي بمدارات الحب والهوى، الواقعة بين فكي رحى الشكوك ورحلة البحث عن الوصال، نحيل عليها في الحاشية رغبة في الاختصار(٣٢).

*مجاز الشك: ناقة المتنبي تبذر شكوكها بين تتابع الأسفار وتباعد الأمصار:

للناقة في شعر المتنبي مكانة خاصة، فهي لا تقبل بغيره راكباً، ولا تحتاج منه إلا إلى إشارة يسيرة، تفهمها فتحث سيرها لتسبق غيرها بما جُبلَتْ عليه من التقدّم يوم الرهان[٣٢]، وهي بالنسبة للشاعر متنفس في أسفاره التي لا تنتهي؛ بها يقي قلبه من الأحزان وجسمه من العلل[٣٣]، وقد تضحك من الشاعر حين يصبح المقصود أقل قيمة من القاصد[٣٤]، فتصير منه بمنزلة الرفيق قبل الطريق، مؤنسة لوحشة الشاعر، ومخففة عنه ثقل الهموم، وبين هذا وذاك، يضفي المتنبي على ناقته صفة العاقل الشّاك؛ المتعجّب من جلَد الشاعر وصبره على مشقة الأسفار وقطع المفاوز، وبعد همته في ما يطلبه، يقول أبو الطيب[٣٥]:

شِيَمُ اللَّيالي أنْ تُشَكِّكَ نَاقَتي صَدْرِي بِهَا أَفْضَى أَمِ البَيْدَاءُ؟

قال ابن جني: «يقول: من عادة الليالي أن تُوقِعَ لناقتي الشّكّ والشبهة؛ صدري أوسع أم البيداء لما ترى من سعة قلبي وبُعد طلبي... (و قوله: «تُشَكِّكُ نَاقَتي»، هذا الشك أحسن من اليقين؛ وذلك لتقارب الشبه، وهذا من أحسن ما تحتال به العرب لدخول كلامها القلوب)[٣٦].

لم يكتف المتنبي بتشبيه صدره بالمفازة، امتداداً للفضاء واعتداداً بنفسه، حتى نسب الشك لناقته التي أَلِفَتْ نفسها مرتابة في صبر الشاعر على تتابع السفر ومشقّته، متحيّرة في هزالها بين سعة صدر الشاعر وشساعة فضاء العبور، ومنقّبة عن قطرة من يقين في صحراء الشكوك التي أحاطت بها من كل جانب. وقد تفطّن ابن جني إلى خصوصية هذا الشك، فجعله أحسن من اليقين؛ لما فيه من إعمال الحيلة في إيصال الكلام إلى القلوب قبل العقول.

خاتمة:

كان المتنبي مخلصاً لرؤاه التشككية؛ إذ وجد فيها شكلاً من أشكال إثبات الوجود، والكشف عن الحقيقة التي لم توجد، وليس الحقيقة الموجودة. إن شكوك المتنبي وجدانية، ذات خصوصية فلسفية، ورؤية كونية فريدة، تضع كل من حوله في مرمى الارتياب، وتزيد من درجة الحيطة والحذر لديه من وعود كاذبة ونوايا، تتغذى على المكر وتراهن على السراب.

إن نضوج تجربته الشعرية وخبرته بتقلب حالات العلاقات الإنسانية، لم يسمحا له بأن يخلع عن نفسه رداء الشك أمام أُهَيْل زمانه، فها هو يصوغ شكوكه في قالب حِكَمِيّ، محذّراً من كل يقين في مودّة الآخر، ومعلناً في قول يدور حتميًّا في فلك الشك[٣٧]:

فَلَمّـــا صارَ وُدُّ النَّاسِ خِبًّا جَزَيتُ عَلَى ابتسام بابتسام
وَصِرتُ أَشُكُّ فِيمَن أَصطَفِيه لِعِلـــمِي أَنَّهُ بَعضُ الأَنَام

لم يكن أبو الطيب راغباً في الرُّسُوِّ على شاطئ اليقين، ولو بعد إبحار مضنٍ في زورق، تتقاذفه أمواج الشك يمنة ويسرة.

هكذا مضى المتنبي، تاركاً بيننا شكوكاً، هي مفاتيح لقراءة الوجود الإنساني في ما تحفل به قصائده التي تنوس بين الصفاء والغموض، وبين الانبساط والانعراج.

الحواشي:

(١) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (ت٧١١هـ): لسان العرب، ط١ (بيروت: دار صادر، ١٩٩٠م)، مادة: ش ك ك.

(٢) أحمد بن فارس (ت٣٩٥هـ): معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، د.ط (بيروت: دار الفكر، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م)، ١٧٣/٣، مادة: ش ك ك.

(٣) عنترة بن شداد: الديوان، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، د.ط (دمشق: المكتب الإسلامي، ١٩٧٠م)، ص٢١٠. وفي الديوان رواية أخرى، هي: (كَمَشْتُ بالرمح الطويل)، بدل (وشككت بالرُّمْحِ الأَصَمِّ).

(٤) السابق، الصفحة نفسها.
(٥) إبراهيم مصطفى وأحمد الزيات وحامد عبد القادر ومحمد النجار (مجمع اللغة العربية بالقاهرة): المعجم الوسيط، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٢٧م)، ٤٩١/١. مادة (شكّ).
(٦) أحمد بن محمد بن علي الفيومي (ت٧٧٠هـ): المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، صححه على النسخة المطبوعة بالمطبعة الأميرية مصطفى السقا، د.ط (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي وأولاده، د.ت)، مادة: ش ك ك.
(٧) الشريف علي بن محمد الجرجاني (ت٨١٦ه): كتاب التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ص١٢٨.
(٨) عبد الرحمن بدوي: الموسوعة الفلسفية، ط١ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٤٨م)، ١٦/٢.
(٩) يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الشك، د.ط (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت)، ص١٥.
(١٠) عبد الكريم يحيى الزيباري: سوسيولوجيا الشك - المعري الشاعر ناقداً (مقال)، مجلة (عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (١٦٩)، يوليوز-سبتمبر ٢٠١٦م، ص١٠٠.
(١١) سيكولوجية الشك، ص٢٢-٢٤ بتصرف.
(١٢) السابق، ص٧.
(١٣) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ): كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، د.ط (بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦م)، ٣٥/٦.
(١٤) السابق، ٣٥/٦-٣٦.
(١٥) أبو البقاء العكبري (ت٦١٦هـ): التبيان في شرح الديوان (منسوب إلى العكبري)، ضبطه وصحح فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، ط٢ (القاهرة: شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٥٦م)، ٣٨٦/٣-٣٨٧.
(١٦) لمزيد بيان بخصوص نقد بيتيّ المتنبي وتفنّنه في تفنيد هذا النقد، ينظر: السابق، ٣٨٦/٣.
(١٧) أبو العلاء المعري (ت٤٤٩هـ): معجز أحمد (شرح ديوان المتنبي المنسوب إلى المعري)، تحقيق ودراسة عبد المجيد دياب، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م)، ٤٢٨/٣.
(١٨) أبو الفضل الميداني (ت٥١٨هـ): مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، د.ط (بيروت: دار المعرفة، د.ت)، ٤٥٦/٢.
(١٩) التبيان في شرح الديوان، ١٤٤/٣.
(٢٠) الواحدي (ت٤٦٨هـ): شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تأليف فريدرخ ديتريصي، د.ط (القاهرة: دار الكتاب الإسلامي، د.ت)، ص٥٨٧.
(٢١) التبيان في شرح الديوان، ١٢٢/٢.
(٢٢) السابق، الصفحة نفسها.
(٢٣) من قصيدة هجا بها كافورا الإخشيدي، ومطلعها:
أَنْوَكُ مِنْ عَبْدٍ وَمِنْ عِرْسِهِ مَنْ حَكَّمَ العَبْدَ على نَفْسِهِ
ينظر: التبيان في شرح الديوان، ٢٠٣/٢-٢٠٥.
(٢٤) السابق، ٢٠٥/٢.
(٢٥) نفسه، ١٥١/٤.
(٢٦) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي للواحدي، ص٦٨٨.
(٢٧) التبيان في شرح الديوان، ٣٠٤/٢.
(٢٨) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي للواحدي، ص٤٩٨.
(٢٩) معجز أحمد، ٢٩٤/٣.
(٣٠) أحمد بن محمد المقّري (ت١٠٤١م): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق إحسان عباس، ط١ (بيروت: دار صادر، ١٩٩٧م)، ٣٢/٢.
(٣١) من هذه النماذج على سبيل التمثيل قول أبي الطيب:
إن كُنتَ تَسألُ شكّاً في مَعَارِفِها فَمَنْ بَلاكَ بِتَسْهيدٍ وتَعذيبِ
وقوله كذلك:
أَرِيقُكِ أَم مَاءُ الغَمامَةِ أَم خَمرُ بِفِيَّ بَرودٌ وَهوَ في كَبِدي جَمرُ
ينظر على التوالي: التبيان في شرح الديوان، ١٦٠/١، ٢/
(٣٢) يقول أبو الطيب: لاَ نَاقَتِي تَقْبَلُ الرَّدِيفَ وَلَا بِالسَّوْطِ يَوْمَ الرِّهَانِ أُجْهِدُهَا
ينظر: السابق، ٣٠١/١. وقيل: «إنه يريد بناقته: نعله». وهذا مما يُحمل على الشك في أحاديّة ما تحيل عليه الناقة من معان داخل البيت.
(٣٣) يقول المتنبي: لا أَبْغِضُ العِيسَ لكنّي وَقَيْتُ بهَا قلبي من الحزْنِ أوْ جسمي من السَّقَمِ
ينظر: نفسه، ١٥٦/٤.
(٣٤) يقول أبو الطيب:
مَا زِلْتُ أُضْحِكُ إبْلِي كُلَّمَا نَظَرَتْ إلَى مَنِ اخْتَضَبَتْ أَخْفَافُهَا بِدَمِ
أُسِيرُهَا بَيْنَ أَصْنَامٍ أُشَاهِدُهَا وَلَا أُشَاهِدُ فِيهَا عِفَّةَ الصَّنَمِ
ينظر: نفسه، ١٥٩/٤.
(٣٥) أبو الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٢هـ): الفسر (شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي)، حققه وقدم له رضا رجب، ط١ (دمشق: دار الينابيع، ٢٠٠٤م)، ٨٤/٢.
(٣٦) السابق، ٨٢/٢-٨٤. بتصرف.
(٣٧) التبيان في شرح الديوان، ١٤٤/٤.

طه حسين كما يراه العقاد في مقال مجهول

مصطفى يعقوب عبد النبي - مصر

على الرغم من أن العقاد وطه حسين كانا من أشهر النقاد في مصر والعالم العربي في العقود الأولى من القرن الماضي، وعلى الرغم أيضاً أن كلًّا منهما قد اتصف بالحدة والعنف في النقد، ما بين التهكم والسخرية من المنقود إلى السب والتجريح والشتم الصريح، على الرغم من هذا وذاك، إلا أنهما لم تقم بينهما خصومة نقدية ذات شأن، أو خصومة حادة أو معركة عنيفة شأنهما مع سواهما من الأدباء، رغم اختلاف ثقافتيهما ورغم اختلاف انتمائهما السياسي.

صحيح أن كلًّا منهما قد تعرض بالنقد لأعمال الآخر، ولكنه نقد أقرب إلى المهادنة والأسلوب اللين، وتجنب الانزلاق في مهاوي العنف والشدة. ولعل أقرب تعليل لهذا المسلك، هو أن كلّا منهما كان يحسب للآخر ألف حساب، كما أنهما كانا يدركان أن لكلٍّ قدرته الطائلة وطاقته التي لا تجارى في الرد العنيف والقول الغليظ، وأنه من العبث أن تتبدد هذه الطاقة في معارك قد تزعزع من مكانتهما في الوسط الأدبي، لاسيما أنهما كانا مشغولين بمعارك نقدية أخرى.

وقد حلا لمحرر مجلة (الهلال) الشهيرة أن يستكتبهما، مقترحاً عليهما أن يقول كل منهما رأيه في صاحبه، فلبى العقاد الدعوة، بينما لم يلبها طه حسين، ونشرت (الهلال) رأي العقاد وحده في العدد ٩ الصادر في أول يوليو سنة ١٩٣٥م.

وفيما يلي رأي العقاد في طه حسين، وهو رأي يحتاج إلى تحليل من وجه النظر النفسية الذي سوف يكشف عن كثير فيما بين السطور، ولعلنا أحوج ما نكون لنضع بين أيدي القارئ أموراً، أغلب الظن أنها أمور مجهولة لدى القارئ حتى يكون

التحليل والتعقيب على رأي العقاد أقرب ما يكون إلى التحليل السليم والتعقيب الصائب، فربما ندرك - في النهاية - السبب الذي أدى إلى إحجام طه حسين عن أن يدلي بدلوه في هذا المجال.

الأمر الأول : يقول طه حسين في كتابه (حافظ وشوقي) : « ولكنه - يقصد شوقي- قد وضع لنفسه في حياته الأدبية قاعدة، ذكرها شعراً في الديوان، حيث يقول :

إن الأراقم لا يطاق لقاؤها   وتنال من خلف بأطراف اليد

وكأن هذه القاعدة قد صيغت من طبع شوقي، فسيطرت على حياته الأدبية، وسيطرت على حياته الشخصية أيضاً؛ فهو لم ينهض لخصومة ناقد من نقاده، بل لم يجرؤ على أن يلقى نقاده بالعتب، وإنما كان يعاملهم معاملة الأراقم، لا يلقاهم ولكنه يأخذهم من خلف بأطراف اليد، يغري بهم ويؤلب عليهم، ثم يلقاهم باسما وادعا »[1]

وهي نفس القاعدة التي صبغت موقف طه حسين أمام العقاد، وربما تكون تبريراً مقنعا لعدم كتابة طه حسين لرأيه في العقاد علانية، بعد أن وعد محرر (الهلال) بذلك كما تقتضي الأعراف الصحفية، وربما خشي أن تطول الردود بما فيها من حدة واردة من جانب العقاد.

الأمر الثاني: إن من يطالع نقد طه حسين لأعمال العقاد، ونقد العقاد لأعمال طه حسين، سوف يدرك أن طه حسين أقرب إلى المهادنة والموادعة، وأن العقاد أقرب إلى الخشونة والتحفز، ولعل المهادنة الأبرز كانت في مبايعته للعقاد أميراً للشعر. يقول عباس خضر: « كان رجل مثل طه حسين على جرأته وقوته، يخشى بأس العقاد، بل كان يتملقه، إذ أعلن في حفل أقيم لتكريم العقاد أن العقاد هو أبو الشعراء بعد شوقي، أعلن ذلك وهو يعلم أن العقاد ليس كذلك[2].

وفي هذا الحفل الذي أقيم لتكريم العقاد تحدث طه حسين قائلا: « نحن حين ندرس الشعر مضطرون إلى أن ندع ميولنا وأهواءنا وعواطفنا، إلى أن نحكم عقولنا وحدها وذوقنا وحده. ونحن إذن من هذه الناحية بخلاء بالمدح، بخلاء بالثناء، لا نقدم المدح إلا بمقدار؛ لأننا نزعم أننا أمناء على الفن، وأن النقد يضطرنا إلى أن نتجنب الغلو والإسراف. ومع هذا فإني أريد أن أكون منصفاً مسرفاً في الإنصاف إن صح هذا التعبير. وأريد ألا أتحرج في المدح، ولكني على كل حال أعلن إليكم راضياً أني مضطر إلى أن أثني على العقاد الشاعر من غير

تحفظ أو احتياط.

تسألونني لماذا أؤمن بالعقاد في الشعر الحديث، وأؤمن به وحده؟ وجوابي يسير جدًّا؛ لأني أجد عند العقاد ما لا أجده عند غيره من الشعراء؛ لأني حين أسمع شعر العقاد، أو حين أخلو إلى شعر العقاد فإنما أسمع نفسي أو أخلو إلى نفسي ... إلى أن يقول في ختام حديثه: ضعوا لواء الشعر في يد العقاد، وقولوا للأدباء والشعراء، أسرعوا واستظلوا بهذا اللواء فقد رفعه لكم صاحبه»[٣].

وقد لفتت مثل هذه المهادنة والموادعة من جانب طه حسين حيال العقاد أحد قراء مجلة (الثقافة) التي كان يصدرها الأديب الكبير أحمد أمين، فانبرى يخاطب طه حسين بقوله: « أراك خرجت على مألوفك حين عرضت لكتاب العقاد (رجعة أبي العلاء)، فعرضت له مترفقاً محاذراً مجانباً صراحتك المدوية، متجاوزاً الهوادة واللين إلى طبقة أدنى إلى الدعابة والرخاوة». وقد رد عليه طه حسين – في نفس العدد من المجلة – بقوله : «أطلب إلى الكاتب الأديب ألا يتعجل الحوادث وألا يثير نار الخصومة الأدبية الحادة قبل أوانها، فلكل شيء وقته، والأمر بين الأستاذ العقاد وبيني لم ينته، فللأستاذ العقاد عليّ دين ثقيل؛ لأنه أمتع القراء بكتب كثيرة لم أعلن فيها رأيي بعد. فمادة الخصومة غزيرة، أغزر جدًّا مما يظن الكاتب الأديب، وأغزر من أن تحوجه، أو تحوج غيره إلى أن يسعى بين الأستاذ العقاد وبيني بالوقيعة التي يكرهها كما نكرهها نحن، والتي لم تبلغ من مودتنا شيئاً. وليس في الخصومة العنيفة بيني وبين الأستاذ العقاد في الأدب من بأس، أن تبدأ بالدعابة واللين والنقد الرفيق، فرب لمحة أغنت عن صراحة. والأستاذ العقاد بعد رقيق الحس، دقيقه، وهو أرق مني حسًّا، يضيق بالنقد ويتأثر بلذعه أكثر مما أضيق وأتأثر؛ فالخير كل الخير أن نطرق عليه الباب برفق، وأن ندخل عليه بعد أن يأذن لنا في رقة وظرف»[٤].

الأمر الثالث: أما عن خشونة وتحفز العقاد، فيحدثنا عنهما طه حسين نفسه، فيقول: «كان العقاد حساساً مفرط الحساسية، وكانت عقدة الشهادة تسبب له المتاعب من حيث لا يدري، مرة والمجمع يستعد لمؤتمره السنوي، اقترح الدكتور منصور فهمي أن أعد محاضرة عن أبي العلاء للمؤتمر، وقد قال في مجلس المجمع وهو يقدم اقتراحه: إن الدكتور طه يعد" أعرف الناس بأبي العلاء، وما كاد الأستاذ العقاد يسمع هذا حتى اندفع قائلاً بأنه يعرف عن أبي العلاء ما لا يعرفه طه حسين وغيره»[٥]. وقريب من هذا ما رواه الشاعر السوري شفيق جبري، حيث يقول :» كنا مرة في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بالقاهرة ، وكان

موضوع الجلسة ترشيح الدكتور طه حسين لجائزة الآداب، فغضب المرحوم العقاد أشد الغضب، وثار أعنف ثورة، وأخذ يثني على منزلته في الأدب، وعلى فضل كتبه، ولكن طه حسين قد ضبط نفسه، في هذا الغضب وهذه الثورة، ولم يقل شيئاً، وإنما قال: أعطوه الجائزة قبلي، وانتهت الجلسة بترشيح طح حسين للجائزة»(٦).

ولنعرف إلى أي مدى كانت خشونة العقاد مع طه حسين الذي ما انفك ينقده في رفق وهوادة ولين، على خلاف نقده لسائر الكتّاب، ما ذكره طه حسين في (حديث الأربعاء) بعد نقده لكتاب العقاد (ساعات بين الكتب)، إذ يقول : « وصلت إليّ رسالتان، إحداهما من الأستاذ عباس العقاد، فيها خير وشر، وفيها ثناء وذم. وأنا أتقبل هذه الرسالة، شاكراً ما فيها من خير وشر، ومن ثناء وذم، وأؤكد لصاحبها أنه لم يصدق في رسالته كلها كما صدق في آخرها، حيث يقول: « إن صوتي يسمع على ما فيه نشوز، وأنا أعلم أن في صوتي نشوزاً، أحمد الله على أن هذا النشوز لا يمنع الناس من الاستماع لهذا الصوت، فقد يكون في الاستماع له خير، مهما يكن قليلاً، فهو خير»، أما الرسالة الثانية فأرق من رسالة العقاد ....إلخ «(٧).

وأغلب الظن أن طه حسين قد أحجم عن نشر الرسالة وهو يعلم علم اليقين أسلوب العقاد في نقد من ينقدونه، من التهكم والسخرية والتجريح والسب واتهام الناقد بالجهل، وهي - كما هو معروف- من لوازم العقاد في النقد، وهو ما عبر عنه طه حسين بكلمتي (شر) و (ذم) .

ولعلنا لا نجاوز الصواب إن قلنا: إن رأي العقاد هذا إنما يمثل وثيقة أدبية، بحاجة إلى الدراسة والتحليل، حيث تطل العوامل النفسية مع أصول النقد الأدبي، وخاصة علاقة الناقد بالمنقود، وهو أمر لم يشغل بال النقاد كثيراً، مع أنه قد يكون مختبئاً في كل سطر يكتبه الناقد.

الحواشي:

(١) طه حسين ، حافظ وشوقي ، ١٩٢.

(٢) عباس خضر ، هؤلاء عرفتهم ، ص٢٦.

(٣) إشراف محمد خليفة التونسي ، العقاد دراسة وتحية ، ص ٢٢٧ .

(٤) طه حسين ، مجلة (الثقافة) ، العدد ٦ فبراير ١٩٣٩م ، بين المجلة والقراء ، ص ٤٢.

(٥) د. محمد الدسوقي ، طه حسين يتحدث عن أعلام عصره ، ص٥٧ .

(٦) شفيق جبري ، خواطر عن الدكتور طه حسين ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، ج١ ، مج ٤٩ ، يناير ، ١٩٧٤ م ، ص ٢.

(٧) طه حسين حديث الأربعاء، ج ٣، ص١٠١ .

طه حسين

بقلم الاستاذ عباس محمود العقاد

كان « الهلال » قد اقترح على الاديبين الكبيرين الاستاذ عباس محمود العقاد والدكتور طه حسين أن يكتب كل منهما موضوعاً يفضي فيه برأيه في أدب صاحبه ونواحي تفكيره . وقد قبلا هذا الاقتراح على ان ينشر المقالان في عدد واحد . ولكن عرضت للاستاذ طه حسين مشاغل في برامج التعليم اضطرته الى تأجيل كتابة مقاله . وكان الاستاذ العقاد قد كتب مقاله ، فرأينا ان تنشره بعد استئذانه في هذا العدد . أما الدكتور طه فقد وعد قراء الهلال بنشر مقاله في عدد قادم

للقدماء ضروب من التوقر يستخف بها المحدثون ولا يحفلون بها وحق لهم أن يستخفوا ولا يحفلوا ، لأنها ترجع إلى أسباب خاطئة في زمانها فضلا عن الأزمنة الحديثة ، وليس أدل على قلة الحياة من كثرة البحث فيا يجوز وما لا يجوز ، لأنه دليل على كثرة القيود

وأول ضروب التوقر التي يحق للمحدثين أن يستخفوا بها اجتناب الكتابة عن الاحياء وقصر التاريخ والتقدير على من فارقوا الحياة ، فربما كان مصدر هذا العرف عند القدماء أنهم كانوا يكبرون السلف ويحصرون فيه العلم والمعرفة والأدب والخلق والشهرة . وكأنهم كانوا يستكثرون الجمع بين العلم والحياة أو بين الشهرة والحياة في وقت واحد : فاما حياة وخمول واما موت وشهرة ، ولا توسط بين الامرين في تاريخ العلماء والادباء وتقدير حظوظ العلم والأدب

وقد جرف العصر الحديث ذلك العرف جرف السيل فكثرت تراجم الاحياء للاحياء .بل كثرت تراجم الأدباء لأنفسهم بأقلامهم ونشرها في إبان حياتهم ، وتلك علامة خير وصلاح ، لأن ماخف من جانب التوقر انما يزيد في جانب الحياة ، ولأن اساغة التاريخ للاحياء تدل على رحابة الصدر والتفاهم على الطبيعة الانسانية في جوانب كمالها ونقصها واطرائها وعيبها ، ولأن العصر الذي يساغ فيه الاعتراف ببعض العيوب هو العصر الذي تتوافر فيه المزايا والمحاسن ، فلا يضار المرء بالنقد لانه يعرف حدود الطبيعة الانسانية وما يبقى له بعد النقد من وجوه التحبيذ والترجيح

ولست أنا من أعداء القديم حباً لعداوة القديم ، ولكنني اكره التحرج الكثير في غير طائل ، وأشايع زمني في هذه العادة خاصة ، فلا أرى حرجاً في الثناء على الدكتور طه حسين

(٢)

مصطفى يعقوب عبد النبي - مصر

أو الفيلسوف على ملأ من الناس . . . ولهذا أجبت دعوة «الهلال» حين دعاني الى اجمال رأيي في الصديق العالم الاديب ، وهو يعدني أو يتحرى بمثل هذا التصويب ! وقبلت الكتابة وأنا أرجو ألا أكون مقرباً حين تنكشف الورقتان المطويتان . إذ الكلام في كلينا سر مكتوم عن صاحبه حتى يطلع الهلال ، وعندئذ تشيع التحية ويتحول السر عن أحسن النية والشعور

أنا ضامن أن الدكتور طه حسين سيقول اني شاعر ، فليضمن الدكتور طه حسين إذاً أن أقول فيه إنه كاتب نابغ في الادب ، وخير ما تحب كتابه «الايام» وكتابه «في الصيف» وهما الكتابان اللذان سرد فيهما بعض ما جرى له في حياته ، فكان فيهما مثلاً في البساطة والدقة التي تعرف بصاحبها من اتقاس التأثير المصطنع بالتمثل والتحمل والغلاء والتزويق ، فالوصف في هذين الكتابين صادق بسيط والوصف كذلك على مثل هذه الحال من الصدق والبساطة ، ولكني لم أطلع على شيء يصف به الدكتور ما لم يجر له أو يصف ما يخلقه من الشخوص والحوادث في عالم الرواية . فما عسى ذلك يكون ؟

أنا ضامن أن الصديق الاديب [illegible] في تسري بينهما بغيابه وبحضورها بعيانه . فاذا ضمنت هذا فلا [illegible] الصديق الاديب أن أطلق له الوصف الحاذق في كتابته القصصية يجيب فيه وهو الله الخيال . . . فهو يصف ما يطالعه من المحسوسات ولا يتخيل ما عداه من ثقافته أو مشابهاته ، والعوض من ذلك عنده أنه يحسن البساطة التي يندر من يحسنها ويشعر بالكتابة التي تأتي من الثقة والاطمئنان الى صدق الشعور ، وهو عوض فيه غنى لمن يحسن الاستغناء

***

أما طه حسين الناقد فماذا أقول فيه ؟

أقول إنه اطلع على الادب العربي القديم اطلاعه الواسع الذي لا جدال فيه ، واطلع على شيء من أدب الاغريق واللاتين الاقدمين ، واطلع على آثار رهط من كبار الادباء الاوربيين ولا سيما الفرنسيين . وكل أولئك خليق أن يحبب اليه الصحة والمتانة والقوة ويبغض اليه الزيف والسخف والركاكة . فهو يختار ما يطرد على مقاييس القارئين المصطفين ، وبغية ما يستطيبه المحمودون من أصحاب الاطلاع القليل أو أصحاب الذوق السقيم ، وله في ذلك قواعد صحيحة ومراجع وثيقة ، واعتماد على فكر لا يثنيه إلا بما يرضاه

والى هنا لا أظن أن الدكتور سيعترف لي بأقل من هذا القدر في ميزان الكتابة النثرية فأنا راجع على هذا التقدير

ولا أظن كذلك أنه سيعترف لي في هذا الميزان بلا تعقيب ولا استدراك ، فلنسرع اذن الى التعقيب والاستدراك . ولا لوم ولا اجحاف

فالدكتور صحيح الاصول في النقد ولكنه لا يوفق بين أصوله وطبيعته في كثير من الموضوعات

وهو حين يقرر المبدأ على صواب غالب

ولكنه حين يطبق المبدأ ينحرف أحياناً عن الصواب

وعلة ذلك كما أسلفنا أن القاعدة والطبيعة عنده لا تتفقان

فالطبيعة عنده لا تحتكم الى الخيال والتصوير الخالق ، ولكنها تحتكم الى الرأي والاطلاع فيقع من هنا التباين والاختلاف

أليس الدكتور يوصي بمبدأ «الشك» أو مذهب ديكارت ؟

بلى ! ولكنك حين تقرأ له [illegible] العبارات من الحركة والتلوين فقا تراها في عبارات الشاكين المترددين . فلا يصيب [illegible] إلا [illegible] ، أو ايجاباً لا حد له ، لا يقنع بما دون الاسراف وزيادة كفة الاسراف ، ولا يصيب الذين يبحث عنهم إلا غضباً تعصباً ، ولا يضيقون إلا أشد الضيق ، ولا يتكلمون إلا بصيغة المبالغة في معظم الاشياء . . .

ثم تنتقل من هذا الى تشكيكه بذكرك «بإن شاء الله» التي قالها جحا حين ضاع المال . . . فقال ضاع المال ان شاء الله . . .

كأن الدكتور يخاف من نسيان الشك خوف جحا من تلك الكلمة التي نسيها فضاع ماله فأنت تسمع منه : «أزعم أني ضحكت !» وقد أزعم . . . وقد أزعم . . . وقد أقول وقلما أقول» . . . مع أن الزعم لم تقسم جاهداً : «والله لأزعمن والله لأزعمن ، ووالله لأقولن» لما خرج بالقسم ، مع الزعم ، من دائرة التشكيك

والقاعدة تستقر على اطراد اذا كانت هي والطبع على وفاق ، غير انها عرضة الاختلاف اذا وقع بينهما الخلاف ، ومن هنا ترى الدكتور يقول مرة إن أصول النقد الغربي واحدة قد وضعها اليونان قديماً وورثوا منها ، وتلقاها منهم الانجليز كما تلقاها منهم الفرنسيون

فهم لا يختلفون . ثم تراه يقول بعد أشهر قليلة إن النقد ليست له أصول مقررة عند الناقد الفرد فضلاً عن الامم الكثيرة والعصور الكثيرة ، وان الناقد يستحسن أو يستهجن والمرجع الى ذوقه وحده في استحسانه واستهجانه

ولعل هذا التباين بين القاعدة والطبع هو الذي جعل الدكتور ينكر الجديد اذا جاءه في زي القديم ، أو هو الذي جعله يطالب الشعر الحديث بأمور لا يطالب بها في حكم الطبيعة ، لانه يجري في مطالبته على القياس

وأقول للقارئ : على رسلك ! إلى أين ؟ ما أحسبك إلا متوقعاً الكثير من تعقيب الدكتور واستدراكه فقد تستوفي المثل ونأمن أن تزيد

ويقول القارئ : ما أحسبني والدكتور مقاربين على كل حال في هذه الصفحة . وليس الحق فيما يطلب

نعم ، وحسب الدكتور أن [illegible] كما يقولون في الفارق كثير ، فهو يجتاز [illegible] بعد كل تعقيب واستدراك

واذا قلت إن الدكتور [illegible] من الادب فاستلحاقه بعد ذلك في زيادة القيمة التي [illegible]

***

ومن حساب الدكتور طه حسين أنه رجل مرن العقل قوي ، مفطور على المثابرة والتحدي ، ويسنده فيما يقتنع بصحته ويبنيه على التحدي والتفرد فلا يحجم عن انتقاده ، ولهذا تميز اسلوبه الكتابي بعد دراسة الاساليب الاوربية بقاعدة فيها [illegible] على العربية الفصيحة وعلة بتقسيم المقاطع والفواصل في الكلام الاوربي كما يتمكن من يجمع بين الحديث والكتابة في وقت واحد . فهو يتحدث ولا يحسب أنه يكتب ويكتب ولا يحسب أنه يتحدث وأسلوبه الذي اختاره أوفق الاساليب لتلك حبباً وأولها من نوعه في اللغة العربية . وليس له هنا كالاسلوب آخر في اللغات الاوربية

ولو كانت كتابته حديثاً محضاً لاسترسلت بلا توكيد ولا تكرير ، ولو كانت تحريراً محضاً أو درساً محضاً لما انحرفت من اسلوب الكتابة التي لا يتحدث به القائل ، ولو كانت تحريراً أو درساً على الطريقة الشرقية لما ظهرت فيها المقاطع والفواصل الاوربية وجرت على سياق قريب من سياق الدروس الازهرية ، ولكن كتابته حديث فيه محاضرة ومراجعة وتنظيم ، فلا يوافقها

إلا ذلك الاسلوب الذي استقل بابتداعه طه حسين ولو غضب المنكرون ، وقد يكون غضب المنكرين من أسباب ذلك الابتداع ! ولاجل هذا الابتداع يغتفر ما في كتابة الدكتور من اسهاب وتكرار

وقد أفاد بأسلوبه هذا خلاف من لم يعدم الرأي ولم تسمهم الناقدة . فرأوا ان العربية قد تكتب صحيحة فصيحة على اسلوب غير أسلوب الجاحظ وعبد الحميد وبديع الزمان وابن المقفع ، ورأوا كاتباً كبيراً يكتب كما يشاء هو لا كما يشاء القدماء ، فتكتب ، وقد وفقوا لاستحسان الفصاحة في غير قيودها القديمة ، وألفوا تعدد الاساليب وطرائق التعبير الى غير انتهاء

وذلك وحده فتح قدير

وقد جار تعصب القرة في الدكتور طه حسين على تعصب الفن كما أشرت الى ذلك في نقدي لكتابه «في الصيف»

وليس بالقليل بين أكبر الادباء العالميين من هو قرين لا يحسن . فاني لا أكتب هذا المقال بعد أن فرغت [illegible] رأي الاستاذ [illegible] من الشعر [illegible] من فكتور هوجو لمضي خمسين سنة على وفاته . فاذا هو يقول إن هذا في اسباب على الآثار كان [illegible] أكثر ما هو عيني ، وارجو ألا يحسب الدكتور اني أعود به الى النزعة بين السكسون واللاتين اذا التفت الى هذا الى شاعر الامة الاسبانية اللاتينية يقرر أن «بيرون» والشعراء الانجليز هم الذين وجهوا أدب تلك البلاد ، وليس فكتور هوجو ولا الشعراء الفرنسيون ، وإنه ليقرر ذلك في مجلة فرنسية تحتفل بهوجو في عام ذكراه !

***

والآن وقد أرحت ذمتي وأفضيت بجمل الرأي مع الحيطة والمحاسنة والتحرص فاني على ما أرجح كاسب ولست بخاسر . فان اختلف تقديري فمأتم محرر الهلال بافشاء السر واطلاع مناظري على ما أحدثت له قبل أن يتأهب لي بسلاحه ، والمناظرة يومئذ بيني وبين محرر الهلال !

عباس محمود العقاد

خليل مطران (رائد التجديد في الأدب العربي)

د.سعيد أصيل- المغرب

على سبيل التقديم:

ارتبطت الدعوات التجديدية في الأدب بالرومانسية الغربية أيما ارتباط؛ لأنها وجدت فيها صدى لما كانت تبحث عنه، ألا وهو الحرية التي تشكل أهم مبدأ انْبَنَتْ عليه الحركات الرومانسية في أوربا وأمريكا التي سعت، ضمن مشروع شمولي إلى هدم كل ماهو (كلاسيكي) وكل المؤسسات التي تجسد أفكاره.

إن هذه المنطلقات الرومانسية الغربية تبرز لنا الأثر الكبير الذي أحدثته في الرومانسيين العرب و لاسيما في المهجر، حيث سيتوجه المهجريون إلى هدم الثقافة الكلاسيكية، ومحاولة بناء نسق و أفق أدبيين على أنقاض الأدب الكلاسيكي، كما سنلاحظ الدعوات المتكررة لهدم البنى السياسية و المؤسسات الدينية والثقافة السائدة. وستبرز –مرة أخرى – الدعوة إلى التحرر، الذي سيبلغ أقصاه في هذا الاتجاه على صعيد التنظير والتطبيق معاً، و ستمثل لنا أعمال الرواد النقديَّة والأدبية تجسيداً صارخاً لهذا النزوع نحو التحرر والانعتاق من التقليدية الفكرية والنقدية والأدبية، وسيُسَيِّج رغبتهم العارمة في الانطلاق والبحث عن سبل أرحب و طرق أبسط، جعلتهم يثورون على كل القوالب التقليدية التي ظلت تكبل قرائح الشعراء و تضع أمامهم حواجز يصعب القفز عليها أو تجاوزها، وسيشعر المثقف العربي بوجود أزمة حادة في بحثه عن الحرية والتحرر في مجتمع تقليدي، و سيتجه الشعراء نحو تطوير أدواتهم الشعرية، سائلين و متسائلين عن الشعر العربي، للبحث عن آفاق رحبة مثلها.

خليل مطران من المحافظة إلى الدعوة للتجديد:

يعتبر خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩م) من بين أهم هؤلاء المجددين الذين ذهبوا بالشكل وبالخيال إلى أبعد الحدود، على مستوى النقد كما على مستوى الإبداع.

كان خليل قد سبق جماعة الديوان وغيرها من الجماعات التي لم تحد كثيراً عن مجمل آرائه. لقد سار في تصوره النقدي ومساره الإبداعي الشعري داعياً و(مناضلاً) في سبيل رفع قيمة الأدب العربي وإدخال روح التجديد فيه حتى يلحق بباقي الآداب العالمية/ الغربية. وقد شكلت الرومانسية في هذا الباب المنطلق الأساسي المشترك الذي سيجمع دعوة مطران بباقي الدعوات و(الثورات).

بدأ خليل مطران، كغيره، تقليديًّا كلاسيكيًّا في كتاباته حتى مثل إحدى القمم التقليدية في الشعر العربي الحديث، لكن بلوغ القمة هنا سرعان ما سيعقبه التحول إلى طريق التجديد. وربما كانت (تقليديته) ومحافظته في عالم الإبداع بداية تضمر داخلها شرارة متطلعة، تستعد للانطلاق، ولذلك نجده يصرح في مقدمة ديوانه (١٩٠٨م): "لا أفاجئ الناس بكل ما كان يجيش بخاطري... وبهذه الطريقة مهدت للجديد قبولاً في دوائر كانت ضيقة، ثم أخذت تتسع إلى ما وراء ظني"(١)، وهو بذلك إنما كان ينهج خطة (تكتيكية) وإستراتيجية شعرية واعية ومحكمة، تتخذ سلوك (المحافظة)، معبراً نحو التجديد، وهذا ما سيؤكده في (بيان موجز) الذي صدر به ديوانه، بقوله: "واستقلت لي طريقة في كيف ينبغي أن يكون الشعر، فشرعت أنظمه لترضية نفسي حيث أتخلى، أو لتربية قومي عند وقوع الحوادث الجلى، متابعاً عرب الجاهلية في مجاراة الضمير على هواه، ومراعاة الوجدان على مشتهاه، موافقاً زماني فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب، لا أخشى استخدامها أحياناً على غير المألوف من الاستعارات و المطروق من الأساليب"(٢). وهكذا كان تجاوزه لجماليات القصيدة العربية وأسلوبها يتم وفق خطوات مدروسة، يحقق بعدها الانتقال الهادئ حتى "لم يعد همه التمسك بأهداب القدماء، لا في معانيهم، ولا في تشبيهاتهم و استعاراتهم، بل همه التعبير عما في نفسه تعبيراً حرًّا، مستقيماً، لا تحجبه تراكيب قديمة، ولا أصداف خيال قديمة"(٣).

من هنا يغدو الشعر عند خليل مطران تعبيراً وجدانيًّا صادقاً عن مكنونات النفس وخوالجها، مرتبطاً ارتباطاً خاصًّا بذات الشاعر نفسه، لا خارجها، هذه الذات التي تحتاج لأن يعبر عنها وعن همومها وأحزانها وألمها وحبها. وهي ذات غالباً ما ترتبط بالطبيعة ولا تنفصل عنها، بل تتحد بها وتحل الواحدة في الأخرى، عندما تتحول الذات المتأملة إلى عنصر من عناصر الطبيعة نفسها، أو يرى تفاعل هذه العناصر مع تحولات حالته ومشاعره وعواطفه وأحواله، وهو ما كان نتيجة مباشرة للتأثير الرومانسي الغربي، لاسيما الفرنسي، الذي يعكس اطلاع مطران المباشر على رموز الأدب ومنطلقاته الفكرية والنقدية.

مظاهر التجديد عند خليل مطران:

دعا خليل مطران أيضاً إلى وحدة القصيدة وحدة عضوية وموضوعية، تطرح وحدة البيت واستقلاليته وتعوضها بترابط الأبيات جميعها ضمن هيكل متماسك وعلاقات متلاحمة وموضوع مركب المعنى والدلالة ومتداخلهما. وهكذا مثل بدعوته تلك زعيماً للحركة التجديدية الحقيقية في الشعر "متخذة طابع الموضوعية والتماسك العضوي لوحدة القصيدة الفنية والموضوعي، متخطية إلى حد ما حدود الظواهر وإطاراتها الموضوعية وكل الإضفاءات التي ألقتها عليها العادة الإنسانية والألفة، باحثة عن بواطنها ومغلقاتها لتجد لهذه الظواهر معنى جديداً، وتجد لعلائقها غير المعنى المنطقي- الموضوعي، لتجد لها معنى الإحساس بها إحساساً عفويًّا وفق اكتناهها باطنيًّا"(٤).

وبموازاة هذه الدعوة، دعا مطران إلى التجديد في الأغراض الشعرية التي يجب أن تكون نابعة من الحياة الجديدة ومن العصر الذي نعيشه، عوض اجترار الأغراض القديمة التي لا تعكس روح هذا العصر؛ ذلك أن "خطة العرب في الشعر لا يجب أن تكون خطتنا، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ولنا آدابنا وأخلاقنا وعلومنا، ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا، لا لتصورهم وشعورهم، وإن كان مفرغاً في قوالبهم محتذياً مذاهبهم اللفظية"(٥).

وقد أدخل خليل الطابع الدرامي الانفعالي من خلال كتابته ودعوته للشعر القصصي الذي أنشأ فيه قصائد كثيرة ودعا الشعراء العرب إلى كتابته، وتناول فيه موضوعات متنوعة وجدانية وسياسية، في مطولات ملحمية، درامية، فنية؛ تعرض أحداثاً وموضوعات عرضاً فنيًّا تفصيليًّا، ضمن وحدة موضوعية وفنية شاملة.

أحدث خليل مطران أيضاً تطورات هامة في شكل القصيدة، خاصة على مستوى القافية والوزن اللذين دعا إلى التحرر منهما، جزئيًّا، من خلال إحداث تغييرات وتنويعات على مستوى القافية أساساً، يقول: "أنت تعرف أن قيود القافية في القصيدة العربية مرهقة وكثيراً ما وجدتها عقبة في اضطراد الفكرة. إن الفن ينضج في جو من الحرية، وهذه القيود الثقيلة، قيود القافية الواحدة والوزن الواحد، تتعارض مع حرية الفن. هناك أكثر من طريقة واحدة، والذهن البشري لا يعجز عن الابتكار. وظاهر أن أسلوب الشاعر يتأثر بالوزن والقافية ومن هنا نجد أن التجديد الذي أنشده لن يكون كاملاً في أسلوبه، غير أني سأجتهد وسع الطاقة في أن أدخل على القديم ما يلحقه من

التجديد، وتلك آخر التجارب التي أعالجها من هذا القبيل. عندئذ سأضع التجديد في الوزن والقافية والشكل والمعاني أيضا"[٦]. هذه الرغبة الجامحة في إحداث تجديد في القصيدة العربية حتى تتجاوز منجزات مثيلتها القديمة، قادت مطران إلى البحث المضني في معارج الفن الشعري، مستفيداً من منجزات الرومانسية الغربية وبعض جوانب التجديد الشعرية الموسيقية العربية، المتمثلة في الموشحات، فكتب الشعر المزدوج والمقطعي، بل إنه أحدث تنويعات موسيقية في النص الواحد، من خلال القصيدة ذات البحور المختلفة التي تمزج بين بحر وبحر. فعل ذلك قبل غيره، وذهب أبعد حين منح التجربة الشعرية الأولوية عن الوزن والقافية، بل ألغاهما مرة واحدة فيما اصطلح عليه (بالشعر المنثور)، فنشر أول مقطوعة من هذا النوع في ديوانه الأول (١٩٠٨م)، يرثي فيها شيخه ومعلمه (إبراهيم اليازجي) بمناسبة حفل تأبينه. وهو بهذا يعد من أوائل من كتبوا في هذا النوع في الأدب العربي الحديث، وكأنه بذلك يؤكد- كما ذهبت الرومانسية- أن التجربة الشعرية غير مرتبطة بالوزن والقافية، بل إن أساسها الحرية التي تؤهلها لأن تأتي إن شاءت موزونة مقفاة، أو موزونة فقط، أو حرة، متخلصة منهما معاً، فالتجربة سابقة على الشكل الذي لا يجب أن يكون إلا لاحقاً، تابعاً وخاضعا لها.

على سبيل الختم:

بهذه الآراء والإنجازات، وغيرها، مهد خليل مطران للحداثة الشعرية العربية التالية له، وبهذا أيضاً كان رائداً من رواد التجديد و(العصرية)، داعياً إلى التفرد وتجاوز العمود الشعري العربي القديم بكل توابعه الموضوعية والشكلية والدلالية، كما بذر البذور الأولى للرومانسية في الأدب العربي. ورغم ما نجد في شعره من مخلفات العمود العربي فإن طموحه النظري والتنظيري كان أكبر من منجزه الشعري؛ وهذا أمر طبيعي بالرجوع إلى الظروف والوضع الثقافيين اللذين عاش فيهما حتى مات وفي نفسه شيء من التجديد وأسف كبير على ما لم يستطع بلوغه وتحقيقه مما كان يطمح إليه، لكنه فتح الباب واسعاً للذين جاءوا بعده لإتمام مشروع التحرر والتجديد.

الحواشي:

(١) نقلاً عن أدونيس: الشعرية العربية، ط١ (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥م)، ص٩٤.

(٢) خليل مطران: ديوان الخليل، د.ط (مصر، الفجالة: مطبعة المعارف، د.ت)، ص٥.

(٣) شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، ط٨ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣م)، ص١٢٣.

(٤) عادل ضاهر: عناصر التجديد في شعر خليل مطران (مقال)، مجلة شعر، العدد (١٣)، السنة الرابعة، كانون الثاني ١٩٦٠م، ص٧٩.

(٥) المجلة المصرية، يوليو ١٩٠٠م (نقلاً عن عادل ضاهر- المصدر السابق)، ص٨١-٨٢.

(٦) مجلة الهلال، نوفمبر ١٩٣٣م (نقلاً عن منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، ط١ (بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨٤م)، ص٩٢).

مفهوم الحداثة عند أدونيس (مبدأ المغايرة وتفجير اللغة)

رشيد الخديري - المغرب

١- أُسس ومرجعِيات الحداثة العربية:

تَتَّسمُ الحداثة بطابع سِجالي، إذ من الصعوبة بمكان تحديد مفهوم جامع مانع لها، فبقيتْ أمراً ملغَزاً وفضفاضاً رغْمَ المحاولات الكثيرة التي حاولتْ فهم المصطلح وضبطَه ضبْطاً دقيقاً، يُراعي الخصوصيات الثقافية والمعرفية العربية، ومردُّ ذلك إلى إشكالية المصطلح التي يعرفها الحقل المعرفي الترجمي العربي، ما نعنيه حقاً، ليست الترجمة الحرفية لمفهوم الحداثة، بل تلك الرؤى والتَّصورات التي تُقيمها الحداثة كحالة إبدال مُناهض للرجعية والقديم، مع أننا لا ننكر جهود نُقادنا ودارسينا العرب في تمثل الحداثة الغربية، ومُحاولة استزراعها في التربة العربية رغم ما يُرافقُ ذلك من عثرات.

والواقع، أن جدلية القديم والمُحدث تم طرحها منذ وقت طويل في الثقافة العربية، بل كانت مدار حرب ضروس بين النقاد، ومبعثاً للكتابة والتأليف، «فإذاً هي ممتدة... مترامية في الزمان... إذا هي مَسألة قديمة، متجددة في النقد الأدبي عند العرب، فمن يُمعن النظر في السياق النقدي، يجد أنها ليست حكراً على عصرنا الحاضر- كما يتراءى للبعض- إنما هي قضية طُرحت بقوة في ساحة النقد العربي القديم»[١]، بمعنى أن ما يُطرح الآن تحت مسمى (إشكاليات الحداثة)، يكادُ يكون نفسه ما عالجته متون النقد القديم خلال فترة زمنية تمتد من القرن الهجري الثاني إلى القرن الثامن، تحت اسم (القديم والمُحدث)، وإن كان هناك اختلاف في الرؤى والمفاهيم والتصورات، «فالحداثة في الأدب مصطلح بالغ العراقة والجدة معاً، فهو يشير تراثيًّا إلى الصراع بين القدماء والمحدثين، كما يشير مجدداً إلى صراع جديد في الوقت الراهن بين قدماء ومحدثين حول التغييرات الجذرية التي وقعت أو لا تزال تقع في القصيدة العربية المعاصرة ... فهي وعي بواقع متحول من ناحية إلى حوار مع تراث آخر، يعاد إنتاجه لصالح هذا الوعي من ناحية ثانية»[٢].

لقد استفادت الحداثة كثيراً من تحولات الشعرية العربية، فضلاً عن انفتاحها على التيارات الشعرية عند الغرب؛ مما نتجَ عنهما سجالاً حاداً بين تيارين أساسين: تيار رافض، يرى في الحداثة نوعاً من الاستلاب للهوية العربية، بل «بدعة غريبة عن واقعنا العربي»، وآلة هدم لكل ما شَيَّدَهُ الأسلاف، ثم تيار ثان، يعتبرُ الحداثة سمة من سمات التطور الذي يتوافقُ مع روح العصر، ومهما يَكنْ من مواقف ومواقف مضادة، فإن الحداثة العربية مازالت «معطوبة» بتعبير الشاعر والناقد المغربي محمد بنيس، وفي حاجة إلى المزيد من الخلخلة لأنساق التفكير، وكذا الوعي باجتراحاتها المعرفية والإدراكية.

تُشير أغلب الدراسات إلى أن الحداثة العربية بدأت في نهاية القرن الثامن عشر عقب اجتياح (نابليون بونابرت) لمصر، إلا أنها تبلورت بشكل كبير مطلع القرن العشرين، تحديداً ما بين سنتي ١٩٤٧/ ١٩٤٨ تاريخَ ظهور (شعر التفعيلة) مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وبعدهما عبد الوهاب البياتي، وهناك من نسب الحداثة إلى جماعة الديوان، ومدرسة أبولو في القاهرة، والرابطة القلمية في شمال نيويورك، وجماعة مجلة شعر في بيروت عام ١٩٥٧ وغيرها من المدارس والجماعات، إلا أن الثابت أن الحداثة العربية لم يكن لها كيان مستقل عن الفكر الغربي، فقد بدت «متأثرة منذ بدايتها بالحداثة الغربية الأوروبية مفهوماً وتاريخاً، ليؤكد بأن بدايتها كانت في أواخر القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين، وأنها تعكس في جوهرها معارضة جدلية ثلاثية الأبعاد: هي معارضة للتراث، ومعارضة للثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية، فهي ثورة تتطلع على الدوام إلى قيم وأساليب وأشكال تعبيرية جديدة، فهي تكافح دائماً، ولكن دون أن تنتصر تماماً، بل عليها أن تكافح من أجل لا تنتصر»(٣)، ففي ضوء هذه المرجعيات المتعدِّدة، أمكننا القول: إن الحداثة ليست حكراً على قطر دون الآخر، وإنما هي حركة «عالمية ولدتها قوى مختلفة، بلغت ذراها في دول مختلفة وأزمان مختلفة، كان مكوثها في بعض الأقطار طويلاً وفي بعض الآخر مؤقتاً، وفي بعض الأقطار أساءت الحداثة إلى تراثها الموروث كالتراث الرومانسي والفكتوري والواقعي والانطباعي، وفي أقطار عدت نفسها تطوراً، لذلك التراث»(٤).

٢- جدلية التراث والحداثة:

يُمكن اعتبار هذه الثنائية متاهة؛ لكونها تنبني على اشتراطات معرفية وثقافية وجمالية، تروم بناء أفق من التعايش والامتداد في جسد الثقافية العربية، والواقعَ، أن ثمة صراعاً خفيًّا بين التراث كشكل من أشكال الترسب الماضوي الذي ينمو فينا، وبين الحداثة كأفق و كنتاج لطبيعة التفكير الإنساني، في هذا السؤال تتعدد الأسئلة، وتتفرع داخل سيرورة من القيم والتصورات، وفي هذا الصدد، «يجب تقديم التراث على أنه خطاب ممتد ومفتوح، واستحضاره كتصور ذهني لا يجب أن يكون في حدود (الهنا)، أو(الهناك)، أو (ما القبل)، و(ما البعد)(٥)، وهذا يعني مساءلة السراديب السفلى للتراث، واكتشاف الوجه المضيء منه،» فهو ليس كلًّا سلبيًّا، وإنما هناك زوايا عميقة، مجهولة في حفرياته، لم تكتشف بعد، أو لم تُضأ»(٦). على هذا الأساس من مسافات الممكن والمتحقق، يستقي المفهوم الجابري للتراث إمكاناته واشتراطاته، كحاضر فينا أو معنا من الماضي، يتحرك دوماً إلى الأمام نحو تحقيق مشروع صلب من البنى المعرفية والجمالية بجدال إيجابي وفعال. وحقيقة الأمر، أننا لا ننتبه إلى ما نفكر فيه، أو نخوضه تحت مسمى (الحداثة)، كونه يظل مقترناً بالثبات واليقين، كنوع من (الإقامة) في الأصول والتصورات والمفاهيم التي ترسخت في أذهاننا ورؤانا، رغم أنه ينبغي تجاوز (مبدأ الاستحلاء)، ومساءلة التراث بقدر تبنينا لخيار الحداثة، « ولنشرع في توطين أنفسنا على الحركة، وعلى الترحل، وقبول ما يحدث من مقترحات، وخوضها كمختلفات، أو كنوع من المراودة القلقة لأراض لا تستطيب زرعاً، ولا ماءً يهدأ في قاعها»(٧).

مازال التراث ممكناً، ممتداً في تربة الحداثة، مهما بدا ذلك خافتاً؛ لأن منطق «السيرورة التاريخية والجمالية يقتضي الاستعانة بتلك المفاهيم الموروثة، لكن ينبغي النظر إليها كـ(نظام) قابل للتغير والتحول، كما أنه لا يمكن إلغاؤها من الإنتاج المعرفي الإنساني؛ لأنها ببساطة (فعل تأسيس)، ومكتسب يفرض كينونته وشخصيته، هذا التراث ليس(مقدساً)، وإمكانية تطوره وامتداده في جسد الحداثة وما بعد الحداثة ممكنة ومتاحة، ما لم يتسرب إلينا تعسف الإسقاط و وهم الثورة على الأشكال القديمة، ثم إن السيرورة المعرفية تقتضي نوعاً من التواؤم بين الحداثة والتراث، لا باعتبارها جدلية قائمة على أساس الريادة والسبق، بل لكونها امتداداً مؤسساً لوجودهما معاً، صحيح أن هذه الجدلية خلقت أشكالاً شتى من (الهدم)، و(البناء على الأنقاض)، لكن هذا لا يعني

البتة (موت التراث)؛ لأن الحداثة، ستبقى مفاصلها معطوبة مالم يكن الماضي كائنا فيها، تستند عليه، وتسترشد به في استشراف الأفق و(تجسير) قنوات التواصل والاتصال.

«تبدو الحاجة إلى إعادة التفكير في رؤيتنا إلى التاريخ الثقافي، سواء تاريخنا نحن أو تاريخ غيرنا، ذات أهمية فائقة في ظل التغيرات الجذرية وشبه الجذرية التي تدور رحاها في عالمنا المعاصر، خصوصاً في ظل نزوع البشرية صوب الكونية المتعالقة التي تتسع كلما حققت ثورة الاتصالات مزيداً من التقدم في جعل العالم يرى ذاته بكل أطرافه وتخومه وهوامشه في لحظة متزامنة واحدة»[٨]، وبذلك لا يمكن النظر إلى الحداثة إلا بوصفها أفكاراً تتالى فوق (أنقاض) أفكار أخرى، مؤَسّسَة، ومتجاوبة مع مقتضيات العصر ورهاناته،»وخير وسيلة للجمع بين محاسن القديم والحديث، أن يتصف أصحاب الحديث بالأصالة والعراقة والقوة والابتكار، وأن يتخلى أصحاب القديم عن كل ما لا يوافق روح العصر من التقاليد البالية والأساليب الجامدة»[٩].

ثمة أمور في التراث مازالت تفرض نفسها اليوم، وتدعونا إلى بذل الكثير من الجهد والاستقصاء والتأمل؛ لأنه جزء لا يتجزأ من حركية التاريخ وطاقة من طاقات المعرفة الكونية والإنسانية، فهو في نهاية الأمر ليس ماضياً يُستعاد، ولا معرفة تتكرر وتتالى، وإنما هو كتلة إبداعية، تحمل شجون التاريخ وهموم الإنسان، لا يموت ولا ينمحي بـ(ضربة معول) الحداثة، وإنما هو أيضا كما -قال أدونيس-:»حياتنا نفسها ونمونا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول»[١٠].

٣- بيانات الكتابة عند أدونيس:

٣/١- مبدأ المغايرة:

يتأسَّس مفهوم الحداثة عند أدونيس على مبدأ الاختلاف والمغايرة، إذ تتفرَّع لديه المغايرة إلى شكلية وجوهرية، فالأولى لا تعدو أن تكون مجرد نقيض لما أنتجه الأسلاف، فهي لا تضيف شيئًا للإبداع، أما المغايرة الجوهرية، فهي «القطع مع التأسلف ومع التمغرب في آن؛ من أجل كتابة الذات الواقعية، الحية، وقد وعت فرادتها وخصوصيتها إزاء الآخر، وتمثلت بنقد جذري إبداعي، أسطورتها التراثية- الأبوية، وتجاوزها – أي انطلقت بدءاً منها إلى أبعاد جديدة»[١١]. وهذه القطيعة مع السلف، لا ينبغي أن تكون نهائية، وإنَّما نوع من الامتداد والاستيعاب للمتغيرات التي تنبثق من كل جديد، وعدم السقوط في وهم المغايرة كما يحدث الآن في ثقافتنا العربية، فـ»الحداثة لا تلغي الماضي بقدر ما تُحاول أن تحتمل هذا الماضي، فتستوعبه بعد أن تُقوضه، ثم تبني عليه فكراً مشبعاً ببعض عناصر الفكر الذي كان، وببعض عناصر الفكر الذي هو كائن؛ لتستشرف منها ما سيكون»[١٢]. وهكذا، فالحداثة عند أدونيس جزءٌ من حركية التاريخ، سيرورة مندفعة دوماً نحو الأمام، بما يعني ذلك، من حالات الوعي بقيمة الامتداد في الوعي الحداثي، والبحث عن أصول هذه الحداثة في التراث، صحيح، أن أدونيس يتبنى في كتاباته الشعرية منها أو التنظيرية لمفهوم القطيعة مع هذا التراث، ما لم يتم استسعافه بالأدوات الكفيلة لنقله من حالة الانبهار بالشكل/ الخارج إلى حالة تحديث الجوهر/ الداخل، وهذا هو جوهر الفكر الأدونيسي القائم على الخلخلة في المفاهيم والرؤى والتصورات، ومع ذلك، لا يُمكن أن مثل هذا الارتجاج «للفكر الأصولي القابل للتحطم» شريطة التحرر من التقديس ومبدأ الاستحلاء، فالغرض أخذ ما له أهمية في التراث، وتجنب العرضي، وقد انتبه أدونيس إلى هذه المسألة حين قال:»وهي ليست كذلك [المسألة الجوهرية في أن نحدد نظريًّا، عناصر التراث التي نرى أنها مفيدة لنا اليوم، فنستعديها ونتبناها، والعناصر التي نرى أنها غير مفيدة، فنهملها. فهذا كله نافل، وليست له أية أهمية على الصعيد الذي نقصده (الإبداع)»[١٣]. إذن، الحداثة عند أدونيس لا تتأسّس خارج التراث، وإنما تستلهمه، تستعيده

على نحوٍ ما، وتُعيد تبنيه وفق اشتراطات جديدة.

٣/٢- القصيدة الكلّية/ تفجير اللغة:

يُشير الباحث رضوان ابن عربية في كتابه (مساءلات جديدة للشعرية العربية في ضوء «الثابت والمتحول» لأدونيس) إلى أن «مفهوم الحداثة في شعر أدونيس يركز على شيئين: القصيدة الكلية/ الكتابة. والكتابة عنده خلق دائم لا ينفك عن اللغة العربية الفصحى، عكس ما أراده يوسف الخال للغة الشعر الحديث. يحلم أدونيس بتفجير تراكيب اللغة تفجيراً جديداً بممارسة اشتقاقات جديدة. اللغة القديمة ينتابها القصور في أشكالها ومعانيها،» تقيد حرية الشاعر، الشيء الذي يجعله يرفض المحاكاة القائمة على التذكر»[١٤]. أدونيس شاعر أفّاق، عاشق للتجاوز أثناء التفجيرات الشعرية؛ لذلك، فهو لا يستكين للغة الواحدة، وإنما يشتغل في محفل اللغات بأكملها، فقد نجد أثراً للنزعة الصوفية- الإشراقية كما هي عند الصوفيين الكبار كابن عربي والنفري والبسطامي، وقد نلفي الترميز السياقي والأسطوري عبر استلهام الأساطير الكبرى كـ(جلجامش) و(هيدرا)، لتكونَ الكتابة عنده عجيناً من الرؤى، تتألف فيما بينها مُشكلةً فضاءً لا متناهي من الصور والأخيلة، وهذه المؤالفات بين المحسوس والمجرد في التجربة الشعرية الأدونيسية، لم تتأسس من فراغٍ، بل كانت صادرة عن مخزون قرائي ومرجعي وثقافي كبير.

«الكتابة بدل القصيدة» بتعبير الشاعر والناقد صلاح بوسريف، هو غاية الشاعر الآن، وهذا – تحديداً- ما تبناه أدونيس في مفهومه للحداثة، أو الحداثات حين يتصل الأمر بالثقافة العربية التي في حاجة ماسة للمساءلة والتقصي، «فحين تتملكنا المفاهيم القديمة، وتقيم في أذهاننا أو تترسخ، فإن نظامها الذي تتأسس عليه رؤيتها للوجود والموجود، معاً، يتسرب إلى ما نكتبه، وينعكس عليه، أو يفرد عليه ظلاله. هذا أمر لا ننتبه إليه، ونخوض مزالقه، حتى ونحن نتبنى الحداثة، كأفق لرؤيتنا، أو لما نقدم عليه من كتابات وتصورات»[١٥]، بهذا المعنى، تسعى الحداثة عند أدونيس إلى إزاحة الأنقاض، وعدم الخوض في المسلمات، بما هي ثابتة وقارة، فالغاية كل الغاية هو إعادة النظر في كل ما قيل وفي كل ما كُتب في الثقافة العربية.

الحواشي:

(١) مريم حمزة: غموض الشعر ومصاعب التلقي، ط١ (بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، ٢٠١٠م)، ص١١.

(٢) إبراهيم الوحش: في النقد التكاملي، ط١ (الإمارات العربية المتحدة: منشورات مجلة دبي الثقافية (الإصدار ٧٥)، ٢٠١٣م)، ص١٢.

(٣) السابق، ص١١.

(٤) مالكوم برادبري: الحداثة، ترجمة مؤيد فوزي حسين، ط١ (حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٠م)، ص٦٦.

(٥) عبد الرحيم أبو الصفاء: حداثة التراث - شعرية التناص وجمالية التلقي، ط١ (الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة عكاظ الجديدة، ٢٠١٣م)، ص٩.

(٦) خيرة حمر العين: جدل الحداثة (دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٦م)، ص٦١.

(٧) صلاح بوسريف: الشعر وأفق الكتابة، ط١ (بيروت، الجزائر، الرباط: منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، ٢٠١٤م)، ص١٨.

(٨) رسول محمد رسول: التراث الشعبي من التلاقي الفردي إلى التواصل الكوني (مقال)، مجلة تراث، العدد (١٧١)، يناير ٢٠١٤م، ص ١٠٠.

(٩) جميل صليبا: المعجم الفلسفي (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٩م)، ٤٥٤/١.

(١٠) أدونيس: كلام البدايات، ط١ (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩م)، ص٤٥.

(١١) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ط١ (بيروت: دار العودة، ١٩٨٠م)، ص٣١٥.

(١٢) جدل الحداثة، ص١٧.

(١٣) أدونيس: الثابت والمتحول - صدمة الحداثة، ط٥ (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦م)، ص٢٦٠.

(١٤) رضوان ابن عربية: مساءلات جديدة للشعرية العربية في ضوء «الثابت والمتحول» لأدونيس، ط١ (المغرب المحمدية: الملتقى برينتر، ٢٠٠٧م)، ص١٢٥-١٢٦.

(١٥) الشعر وأفق الكتابة، ص١٨.

أنفاس الوداع في قصيدة (حديقة الغروب) لغازي القصيبي

د. مريم بنت خلف العتيبي - السعودية

للرائع المبدع غازي القصيبي قصائد تقطر بالعذوبة والرقة، وتتسنم ذروة الإبداع، وفي مقدمة هذه القصائد تأتي قصيدة حديقة الغروب، ويبدو أن الدكتور غازي كتبها وزورق حياته مبحر في الخامسة والستين، مودعاً هذه الحياة وجميع أصحابه، واختص بأول هذا الوداع رفيقة دربه زوجته، وقد أسمى قصيدته حديقة الغروب، وكأنه يذكر أن هذه الرحلة الحياتية التي عاشها هي أشبه ما تكون بالحديقة فيها كل ما هو جميل ومميز، لكنها في لحظة الغروب وعندما يخيم الظلام لاتعد ترى شيئاً في هذه الحديقة، حيث يقول:

خمس وستون في أجفان إعصار ... أما سئمت ارتحالاً أيها الساري

أما مللت من الأسفار ما هدأت ... إلا وألقتك في وعثاء أسفاري

ثم بدأ هذه المقدمة التي يظهر منها تضجره من هذه الحياة، مخاطباً نفسه، طوال هذا المشوار الحياتي، وطوال هذا العمر الذي تكبد فيه وعثاء السفر، وكأنه يستحضر بيت زهير بن أبي سلمى:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ... ثمانين حولاً لا أبالك يسأم

يبدأ بعد هذه المقدمة بوداع رفيقة دربه، مبيناً فضائلها التي لا يمكن لوفي كغازي أن ينكر هذا الجميل وينسى هذا الفضل:

أيا رفيقة دربي لو لدي سوى ... عمري لقلت فدا عينيك أعماري

أحببتني وشبابي في فتوته ... وما تغيرتِ والأوجاع سماري

ثم بعد أن يستعيد مع هذه الرفيقة مشوارهما الحياتي وما قدمته هذه الأنثى العظيمة لفارس وفي كغازي، حيث يعطيها في هذه الحديقة الشعرية أكثر من نصفها من الأبيات الشعرية، فبعد أن يذكرها بأيام الشباب، وبدايات الصحبة والحياة بينهما، يؤكد عمق وفائها وصادق وقفاتها معه، وهو في لحظات المرض، وكأنه يشكر هذا الوفاء، فالمرض وما به من ويلات، لم يجعل هذه الأنثى إلا أن تزداد تمسكاً به، وخدمة له فالوفي يبقى وفيًّا في جميع لحظاته، حيث يذكر أنها احبته وهو في شبابه وفي فتوته، أحبت القوة في شخصه، لكنها الأنثى الوفية؛ لم تتغير عندما بلغ قمة ضعفه وأصبح مسامراً للأوجاع:

ماذا أقول وددت البحر قافيتي ... والغيم محبرتي والأفق أشعاري

إن ساءلوك فقولي كان يعشقني   بكل مافيه من عنف وإصرار
وكان يأوي إلى قلبي ويسكنه   وكان يحمل في أضلاعه داري

وهنا يتساءل، ماذا تريد هذه الأنثى الوفية من فارس أعياه المرض، وماذا ستجد في حديقة تعيش أشجارها في الخريف، وقد شحبت أغصانها، واصفرت أوراقها، وهاجرت طيورها، وهو موقن بداخله أن هذا هو الوفاء الذي يندر، لكن عظيماً فارساً كغازي يستحقه:

وأنت يا بنت فجر في تنفسه   ما في الأنوثة من سحر وأسرار
ماذا تريدين مني إنني شبح   يهيم ما بين أغلال وأسوار
هذي حديقة عمري في الغروب كما   رأيتِ مرعى خريف جائع ضار
الطير هاجر والأغصان شاحبة   والورد أطرق يبكي عهد آذار

ثم تتمايل أبيات قصيدته كحسناء غنوج، وشخصية كالدكتورغازي لم تكن حياته فقط لبيته وعائلته الصغيرة، بل كان كبيراً بحجم الوطن، وها هو في آخر أبيات حديقته يتحدث إلى بلاده:

ويا بلاداً نذرت العمر زهرته   لعزها.. دمتِ إني حان إبحاري
إن ساءلوكِ فقولي لم أبع قلمي   ولم أدنس بسوق الزيف أفكاري

وكان يكرر في تنفسه الشعري، مخاطباً رفيقة دربه، ثم مخاطباً بلاده، ومتدرجاً في قوته وعنفوانه، وفي تحديه وإصراره، وفي انطلاقته وعطائه، وفي بوحه وصدقه تتجلى:

وإن مضيت فقولي لم يكن بطلاً   لكنه لم يقبّل جبهة العار
وإن مضيت فقولي : لم يكن بطلاً   وكان يمزج أطوارا بأطوار
وإن مضيت فقولي لم يكن بطلاً   وكان طفلي ومحبوبي وقيثاري

ويختتم فارسنا حديقته مترجلاً عن جواده، مناجياً ربه، راجياً عفوه وغفرانه:

يا عالم الغيب ذنبي أنت تعرفه   وأنت تعلم إعلاني وإسراري
أحببت لقياك حسن الظن يشفع لي   أيرتجى العفو إلا عند غفار

حديقة الغروب لغازي القصيبي ، تتضح فيها أنفاس الوداع ، قالها وهو يلوح لمحبيه ولبلاده، ولسني عمره بالوداع، لكنه آثر أن يسجل هذا الوداع بطريقة متميزه كتميزه، وضع فيها تبيان سجله الحافل بالعطاء، وسنوات عمره التي أفناها في خدمة بلاده، والعطاء بلا حدود، مناجياً الأنثى التي شاركته الحياة بكل تفاصيلها، وسامرته لياليها مابين أنس وفرح، لكنها لم تتركه وهو يعاني ويلات المرض، اقتسمت معه الحياة بكل تفاصيلها.

وبعد هذا هل مات غازي القصيبي الأديب والروائي والوزير والسفير وقبلها الإنسان بداخلنا، وهل رحل عن فكرنا وعن ذائقتنا الشعرية؟ حديقة غازي ما زالت وستزال -رغم رحيله- خضراء، مورقة، مثمرة، كلما قرأتها وجدت فيها ذلك الفارس، يصول ويجول، ويقطف لك من حديقته الجوري والفل، وينتثر عبيرها في كل مكان، كما انتثر بوح غازي وأدبه في كل المعمورة.

رحمك الله غازي ورحم بداخلك ذلك الوفاء لوطنك وكل محبيك.

مسرح الجماعة
(التفكير بالأداء وسؤال الخروج من مأزق)

د.هاني حجاج - مصر

مسرح الجماعة، ما هو؟

مسرح الجماعة هو في أبسط تعريف له طريقة للعمل لإخراج مسرحيات، تستجيب لكل طبقات الوعي واللاوعي في عقل المتفرج، بمعنى أوضح: تجتمع أفراد الجماعة المسرحية لاستعمال وتطوير كافة الإمكانيات المسرحية التي أهملتها الفرق التقليدية، فمثلاً تجد أن الموسيقى الراقصة وآليات حركة الممثل والصوت الخالص كلها عناصر متاحة لكشف عناصر النص التحتي بما يجعل التجربة الكلية أكثر كثافة. تطبيق هذا الأسلوب على مستوى الفرد المبدع (الكاتب) من حيث إنه مجموع لعدة أدوات في ذاته، هنا عليه اكتشاف المُهمل من الأساليب الفنية واستخدام وتطوير كل كلمة وكل صوت وكل وصف ليكون بمثابة خلفية النص المعروض. العمل على النص التحتي يستوجب فهمه أولاً، هو المعنى الشامل والفعَّال الذي يكمن خلف المعنى الظاهري المنطقي/ المنطوق للكلمات في النص، وهو أحد التفاصيل التي تهملها الفرق التقليدية غالباً.

هذه ليست فلسفة، فحياتنا تحمل تجربة تحتية عملاقة وعميقة، وجل تصرفاتنا وأقوالنا غالباً ما يكون لها معنى مكشوف وآخر مبهم، لكننا لا نبذل ما يكفي من جهد، ربما لأننا لا نهتم أن نلاحظ، أو لا يخطر ببالنا أن ثمة وراء للأشياء، للتفكير فيما وراء المعنى الظاهري للقول وللسلوك. فلو قال أحدهم إنني سأترك البيت لأشم بعض الهواء النقي، فإن هذه العبارة تكون غامضة ويمكن أن يكون وراءها العديد من المعاني والدوافع، وذلك قد يعني أن هذا الرجل يحمل كبتاً من أهل البيت، وأنه حكيم يلحق نفسه قبل الانفجار، أو أن الموقف الطارئ لا يحتمل، وهو يهرب من مواجهة أو هو يستعد لنشاط خاص سري لا نعرفه، أو سيجعلنا النص نفهمه بعد قليل. إن ذلك مثال بسيط من الحياة، «مسرح الجماعة قد يبدأ عمله من مادة لها شكل أو أن يفرض شكلاً على مادة عشوائية تماماً، وفي الحالتين لابد وأن يمر عمل مسرح الجماعة بعدة مراحل متتالية بشكل منطقي»[1]. كما يجب ألا يقتصر عمل الفنان هنا على مهمة الترجمة الحرفية من النص الأدبي إلى الشكل المسرحي، وإنما يجب أن يخلق ويحقق اللغة المسرحية قبل أي شيء وفي أحسن صورة، دون أن تكون الصورة اللفظية أو قيمة الجملة اللغوية عائقاً، فقد تكون الجملة مأخوذة من (إبسن) أو (إلفريد فرج) أو (شكسبير) أو (ملتون)، ولا جدال أن مجرد البحث عن المعادل الفني، في اللغة المسرحية لا يجدي ولا يفيد في مثل هذه الأحوال؛ لأن هؤلاء الأدباء العظام كتبوا ما كتبوه أصلاً، دون التفكير لحظة واحدة في اقتباس أعمالهم الأدبية أو تحويلها، وإنما لبلوغ ذروة الصياغة الأدبية. وعلى الفنان المسرحي بدوره أن يعمل

جاهداً لبلوغ ذروة الصياغة الفنية، عن طريق قوة التعبير بالصورة المرئية.

في مقدمة كتابه (نصوص وما حولها)، يتساءل (ألدوس هكسلي): «إننا نميل أبداً إلى أن نفكر على نحو الفن الذي نحب وإلى أن نشعر على طريقة الفن الذي نهوى، فإن كان هذا الفن رديئاً كان شعورنا وتفكيرنا بطبيعة الحال رديئين، فإذا كان تفكير مجتمع وشعوره رديئين، أو ليس هذا المجتمع فعلاً في خطر؟». على سبيل المثال، الموقف المثير الفعال في مسرحية (أنتيجون) لـ(سوفوكليس) عندما قُتل (بولينيكس) شقيق الراهبة (أنتيجون) في معركة ضد أهل مدينته، أصدر الملك كريون طاغية طيبة أمراً بعدم دفن الجثة، والموت هو عاقبة من لا يطيع هذا الأمر، وكان الإغريق يعتقدون أنه إذا لم تدفن جثة الميت حسب الطقوس المتبعة، فإن الروح تهيم في الأرض دون استقرار مئة عام؛ لهذا أقدمت (أنتيجون) على مخالفة أوامر الملك وبحثت عن جثة أخيها ودفنته في معبدها فقُبض عليها وصدر الحكم بإعدامها، ودار هذا الحوار القصير بينها وبين الملك في المحاكمة: (-كيف تجرئين على مخالفة أوامر الملك؟ - لقد خالفت قانون الملك؛ لأنه يوجد قانون أعلى يجب أن أطيعه. — ماذا تقصدين بقانون أعلى؟ هل هناك قانون فوق قانون الملك؟ أليس قانون الملك هو الأعلى؟ - هناك قانون أعلى يجب علي أن أطيعه، إنه القانون الذي يوحي به ضميري. — ماذا؟! هذه خيانة! لا يوجد قانون أعلى من قانون الملك، أنا الدولة، والدولة فوق كل شيء، وقانون الدولة هو القانون الأعلى). هذا الجدل ليس من باب تأمل الطبيعة البشرية ولا للتسلية طبعاً، لكن كلما ازداد غضب الملك ومعه عظمة (أنتيجون) يزداد اهتمام المتفرج بمعرفة النتيجة؛ فهو طرف ثالث في هذا الجدل، الطرف الأهم؛ لأنه يفكر ويحلل، وعندما يُغلق الستار ويرحل الممثلون سيتحول المشاهد إلى إنسان جديد، وستلقى المسرحية على حياته أضواء مستجدة على كيانه.

أنماط المسرح الجديدة كمسرح الشارع ومسرح الجماعة تهتم أكثر من المسرح الكلاسيكي بمثل هذه المواقف، كالسالف ذكره، ويطلق عليه فنيًّا الموقف المثير الفعال، وإحاطته بما يلزم من الجو العام والإيقاع وتركيز العاطفة وتطوير الموضوع في سياق متتابع من الصور المرئية/ المسموعة، وفي المثال ذاته استغنى الكاتب عن كل الأحداث التي لا يمكن حدوثها في قصر الملك واكتفى بموقف المحاكمة، بل إنه أهمل تفاصيل عرض الأحداث السابقة لهذا الموقف، مثل موت شقيق (أنتيجون) وصدور الأمر بتحريم الدفن وتحدي (أنتيجون) للقرار ودفن الجثة ثم القبض عليها. المسرحية تبدأ بالمحاكمة وتنتهي عندما ينطق الملك بالحكم، إذ يلتزم الكاتب المسرحي بالإيجاز والحذف والدمج في عملية فنية جديدة، حافلة بالإشارات التي تجعل المشاهد يتعرف من خلالها على خلفية الموضوع وإلا تحولت محاكمة (أنتيجون) إلى ما يشبه محاكمة (كافكا)، وندخل في ألغاز روائية لا يفهمها مشاهد المسرح، هذا التكنيك الذي ينتهجه الكاتب المسرحي هو (العرض التفسيري)، وهو ما يمكن ترجمته باختصار بأنه المقدمة التفسيرية في تمهيد بعض المسرحيات لكشف ما نحن مقدمون عليه أو طبائع شخصيات المسرحية، المثال على ذلك مسرحية (محكمة الصنع) لـ(يوجين سكرايب وفيكتور ساردو). في الفصل الأول ترفع الستار عن داخل غرفة قصر سيدن، الخادمة مشغولة بسحب ستائر النافذة ثم نفض الغبار من على الأثاث، ويدخل رئيس الخدم الذي يبادرها: (- عاد السيد ليلة أمس في ساعة متأخرة مرة ثانية. —عجيبة، وهل علمت السيدة هذا؟ -وكان مخمورا كعادته. —اللهم لطفك ورحمتك بالسيدة. —وهل تعلمين ماذا عثرت عليه في العربة؟ -ماذا؟! —مفكرة جيب تفوح بالعطر! —أوه، اسكت. (وهنا تدخل السيدة سيلان)، توجه كلامها إلى رئيس الخدم: هل من الممكن أن نطلب من السيد الحضور؟ إني راغبة في الحديث إليه). هذه المقدمة البسيطة الذكية، جعلتنا نعرف القصة التي سوف نراها بعد

قليل، وهذا التكنيك الذي تحداه (إبسن) ببساطة عندما تخلى عن كافة الشخصيات الفرعية وجعل الشخصيات الأساسية هي التي تقول كل شيء، ورأى أن الكاتب المسرحي إذا التزم بقواعد مهنته، يضطر إلى استبعاد كثير من الأحداث السالفة واللاحقة، وبهذا يتعرض لمشكلة أخرى، فهو يضطر إلى ضغط الأحداث في مواقف قليلة من المواقف الكثيرة المثيرة الفعالة؛ فكيف يتمكن المؤلف من جمع أبطاله داخل مكان محدود نسبيًّا لشخصية المعلن عنها لتقوم بدورها ثم ترحل.

في كل الأحوال يتضح أن لكل مسرحية نصًّا ظاهريًّا وآخر تحتي، وتهدف عملية فريق العمل المسرحي الجماعي، أو مسرح الجماعة إلى إبراز هذا النص التحتي الذي يقودنا إلى إنتاج مسرحي شامل، إذ لا نجد بسهولة ذلك النص الذي تصعد فيه الكلمات لأعلى، أو تمتد لأسفل لتمس سلسلة من المعاني والخبرات التي ترسخ المعنى الظاهري أو تتجاوزه، اللهم إلا في (المسرح الإليزابيثي)، حيث لحقائق الحياة وقواعدها نفس الصدى على خشبة المسرح، فالسيد سيد والخادم خادم على طول الخط الذي تجاوزه (شكسبير)، وبناء عليه يجب أن نتمسك بكل نص في قبضتنا ونستجلب له كل أنواع التضاد التي هي نفس مادة النص التحتي، كما أنها ذات مادة البناء التحتي لواقعنا المعيش.

مشكلة تطبيق كلمة (تفسير) على جزء من فعالية متابعة صيغة إعداد الأداء، هي أنها لا تصف الفعالية ككل بشكل دائم. يساعدنا التأمل الحميم لتناظر صيغة الإعداد في توضيح الدور الذي يؤديه التفسير كما يشبهه (سولتز) باختلاف الرؤى في مقادير الطعام لنفس الطبخة: «... فالمؤدون يفسرون بالطبع معنى نص المسرحية، ينتقل الممثلون والمعدون والمخرجون إلى إجراء عدد من الاختيارات التي تتوافق مع تفسيرهم. ولكن لا يوجد سبب مُلح لوصف هذه الاختيارات في حد ذاتها. هناك سبب وجيه لتجنب ذلك؛ لأنه يشجعنا على دمج عمليتين مختلفتين، وربما يبدو من المضلل أن نصف الانحرافات المتعمدة عن تفسيرات نص المسرحية أو حتى إعادة تفسيرها من جديد»(٢). نستعيد مثال (أنتيجون)، فالذي يشاهد عشرة عروض لهذا النص محتمل أن يفهم الطريقة التي تتبعها الجماعة المسرحية وتنطلق منها صيغة الإعداد المسرحي في عين الناقد، ولكن المتفرج الذي يذهب إلى المسرحية دون معرفة مسبقة بتاريخ النسخ السابقة منها أو الكاتب المسرحي، سوف يقوم الأداء في إطاره ككل، وسوف يرتبط بالمسرحية مثلما يرتبط مشاهد السينما بالسيناريو دون أن يفهمها كموضوع جمالي منفصل عن العرض، وهكذا تجد المخرج (س) يلعب على الشكل، بينما (ص) يغوص في المضمون، أو يقدِّم الأول عمله للناقد المثقف والثاني للمشاهد الأقل وعياً، دون أن يحاول اقتحام جدران مهمة الارتقاء بهذا الوعي! يُعرض وقت كتابة هذه السطور مسرحية (العسل عسل) وهو عرض أنتجه مسرح الطليعة عام ١٩٨٦م، ويعيد المسرح الكوميدي تقديمة في ٢٠١٧م بتكنيك جديد لجمهور مختلف عن الذي كان منذ ثلاثة عقود، إذ صار كل شيء خرافي السرعة في سماوات مفتوحة (المسرحية من تأليف سمير العصفوري وإخراج إميل شوقي). كل شيء مختلف، من بنية العرض التي حملت مضامين عصرية إلى انتقاء أبيات معينة من أشعار بيرم التونسي لتناسب المرحلة ورؤية معاصرة لتوزيع الطبقات الصوتية (السوبرانو- التينور- الآلتو- الباص) وأيضا الأداء والملابس والديكور.

تاريخ مسرح الجماعة:

أن ينشأ مسرح الجماعة، فهذا مرهون بأن يكون المجتمع متجانساً، وتستمد فيه الجماعة موقفها من المجتمع، أو أن ينشأ من مجتمع منقسم انقساماً شديداً، فتبدو الجماعة المسرحية بالتالي معزولة عن المجتمع الذي جاءت منه؛ مما يدفعها إلى نوع من التقارب والوحدة التي تقودها إلى عملية التغيير. ومن الأمثلة على مسرح الجماعة في مجتمع متجانس (المسرح الإغريقي

والمسرح الإنجليزي في القرون الوسطى وبعض المسارح الشرقية، مثل: المسرح الصيني ومسرح النوه الياباني)، أما الجماعة المسرحية التي نشأت من مجتمع مفكك منقسم فتضم (المسرح الإليزابيثي والمسرح الغربي الحديث، مثل: مسرح الحي ومسرح برلين إنسامبل).

المسرح الإغريقي: وهو في الأساس مسرح شعائر دينية، وكانت المسرحيات تُقدَّم على شرف (ديونيسيس/ إله الخمر). وكان الجمهور يجد أهمية ما في هذه المسرحيات التي نشأت من بعضها دراما جيدة في الواقع، وكان الجمهور ينتظر تكرار عرضها؛ ليناقش المشكلات والقضايا التي تخص حياتهم اليومية، وكانت الحكومة تختار (الكورس) المحترف الذي تساهم في تقديمه للعروض التي ترى أنها تخدم المجتمع بنفس القدر من الاهتمام الذي توليه في تدشين سفينة حربية جديدة، وكان الكاتب المسرحي وقتها يدرك دوره الخطير تجاه المجتمع ويحظى بتقدير الدولة.

المسرح الإنجليزي في القرون الوسطى: هذا المجتمع أيضاً كان في حالة تجانس، ونشأ مسرحه من شعائر دينية كنسية، وكانت الكنيسة مركز الحكم وتكلِّف النقابات التجارية مسئولية تمويل وعرض المسرحيات، ولم يكن هذا يثير أي اعتراض في مجتمع متدين بطبعه!

المسرح الإليزابيثي اليعقوبي: كان المناخ له طابع مسرحي في كل شيء، الهواء له رائحة المسرح والماء فيه طعم المسرح، وهكذا مع بداية القرن السادس عشر الميلادي، غمرت جموع الممثلين المحترفين والهواة ربوع إنجلترا، وصار من حق الفرق الخاصة، وسط هذا الهرج أن تقدم موضوعات مستقلة قد لا توافق عليها الكنيسة، ومع حالة غياب الأمان التي سادت المجتمع، بدأ التجانس المعتاد يختفي ومعه المسرح الإقليمي، وحتى فرق الهواة صارت مطاردة من الحكومة، بقى عدد محدود من الفرق المسرحية في لندن فقط. وخلال أهم الفترات الدرامية لهذا المسرح، لم يحاول قط أن يأخذ الناس من أنفسهم، وإنما أن يعرض لهم الحقيقة وأن يدع الجمهور يستخرج منها ما يشاء. وقد رفض أفراد هذه الفرق قوانين المجتمع الذي يعيشون فيه، وانطلقوا كأنهم جماعة ثورية تُبشِّر بنظام أرقى وأفضل، لكن الحكومات رأت أنهم جماعة من الغجر لا أكثر. بادلهم العالم مقتاً بمقت، ووضعت السلطات أمامهم العراقيل. هذه الجماعة أسَّسها (جوليان بيك) بالتعاون مع (جوديث ميلينا) عام ١٩٤١م . والتفتت إليهم الأنظار في نيويورك بعد تقديم مسرحية (الراحلة) لـ(جاك جيلبر) التي تناقش مسألة الإدمان من منظور متقدم، وكان التمثيل في درجة من الواقعية، بحيث ظن الجمهور أن الممثلين يتعاطون المخدرات فعلاً على خشبة المسرح! وكانت وجهة نظر الجماعة هي أننا عندما نفقه حقيقة المواضيع التي نطرحها، ونُدرك أن الفعل الحيوي الحر والعفوي المشرع لذاته من وحي القضية وأثر اللحظة الراهنة، فإن تشكيل الوعي الجمعي لوضع نظرية سياسية جادة أمر ممكن، وعقلنة فكر الجمهور للمشاركة في صنع القرار شيء حاسم. لا بد من تخطي عتبة السلطة، ومجاوزة عقبات السلبيات الديكتاتورية، وأن ثقافة مسرح الجماعة على عاتقها قيادة معركة الفعل المشارك للفن المحظور في الفضاء العمومي؛ بسبب التعسُّف على المستوى السياسي. هؤلاء فهموا أن استقلالية الفعل من شأنها أن تساعد على بلورة رؤية صادقة للأمور. هذه الرؤية المتعثرة على مر التاريخ في السياق الفني، والمسرحي خصوصاً؛ لأن مجال الفعل ينتهي في معظمه إلى الفضاء السلطوي السياسي/ الديني عبر مساحة التراتب البطريركي الآلي والميكانيكي، عديم الروح؛ لأن الفعل في هذه المنطقة هو محاكاة الأولين لا أكثر، باحتذاء نظام تصوُّرهم الفني واتباع سلوكياتهم في الخطاب الجماهيري.

وفي هذه المرحلة من تاريخ الفرقة، بدأ يحدث تواصل فعلي بينهم وبين المجتمع، إلا أنهم انزلقوا في

النهاية في متاهة مسرح اللامعقول المعروفة، من خلال مسرحياتهم، مثل (الجنة الآن) و(فرانكشتين)، ولم يعد المسرح الحي من أبرز الفرق المسرحية في العالم، وعندما زاد تغليب العاطفة على العقل في ما يقدمونه، سقط سقوطاً مدويًّا. وكان هذا درساً لمن جاءوا بعده، فلا بد أن يقدم المسرح وجبة للجسم والعقل ولا يكون مجرد عاطفة مفرطة؛ لهذا عاش مسرح (بريخت) ومن قبله (شكسبير).

قيادة الجماعة المسرحية:

إن أي جماعة مسرحية يجب أن يكون لها قائد (مخرج مسرحي)، أو أستاذ في فن المسرح، صاحب رؤية تجمع الناس حوله. هذا القائد يجب أن تتوافر لديه الخبرة والثقة بالنفس والأمانة، وأن يكون شديد الصدق والصراحة مع فرقته، لا يتصنَّع الفهم في الوقت الذي يبدو فيه غير فاهم لما يجري من أمور، ولا يجامل أحداً من الممثلين، بينما هذا الممثل يعرف أنه إنما يكذب عليه؛ إذ يعتمد تكنيك الكتابة المسرحية الجماعية على الطرق التي يتم بها بحث المواقف المحيرة، وهذا يستدعي الكثير من الثقة والتفاهم بين الجماعة والقائد الذي يحمل على كتفيه مهمة الوصول سريعاً بالجماعة إلى أعلى درجة من التركيز، كأنه فريق كرة قدم في لحظة فاصلة، عندما تصبح الكرة في وضع معين، وهنا يُدرك كل عضو في الفريق أن ثمة هجمة في الطريق ويجب البحث عن كل الأساليب والثغرات التي يمكن استغلالها، وعلى قائد الجماعة المسرحية الوصول بأعلى حالات التركيز الجماعي السريع لتطوير حساسية كل فرد في الجماعة تجاه زميله وتجاه الهدف. هذه الحساسية التي تبدأ بأن تستجيب الجماعة لمطالبه فوراً، والالتزام بالنص المتفق عليه، إذ يكون من المثير أن ينحرف الممثلون وراء الارتجال، هذه الحركة التي تنتهي نهاية طبيعية أحياناً، وقد تروق للجمهور، وأحيانا تنتهي فجأة، طبقاً لتوافقها الذاتي، ولكن بطريقة غير طبيعية، ضارة بالعمل كله، فضلاً عن أن الارتجال عملية مجهدة، تستمر فقط بطاقة الممثلين، بعد أن تفقد قوتها الذاتية، وعندما تتوقف عملية الارتجال بالنسبة للجماعة كلها، فمن الأفضل قبول ذلك والبدء من جديد.

هذه المسألة تكررت كثيراً في نماذج حديثة على خشبة المسرح العربي، منها العرض المسرحي (ظلال أنثى) للأردني (٢٠١٧م) من إخراج إياد شطناوي وتأليف هزاع البراري، معالجة درامية علي عليان، وذلك من قبل الفنانات: أريج دبابنة، مرام أبو الهيجاء، دلال فياض. والعمل يتناول قضية السياسي والمثقف والازدواجية التي يرون بها فكرة التعامل مع المرأة. ثلاث سيدات يلتقين في محطة قطار مهجورة في انتظار قطار مثل جودو لا يأتي. تعرض كل شخصية مأساتها من خلال ما يقع عليها من تعنت ذكوري ومجتمعي دون وجود أي ممثل رجل (اللهم إلا الرجال الثلاثة الأبطال الغائبين)، مرام أبو الهيجاء هي الفتاة المغرمة بالشهرة والفن، ويمتزج حلمها بالمسرح مع دورها الفعلي فيحدث الكثير من الخروج عن النص الذي لا يدرك الجمهور أنه كذلك إلا في نهاية كل مشهد، خاصة عندما يبدأ الحب يراودها عن نفسها في وجود شخص مثقف في أحد المهرجانات (لاحظ أن هذا موجود في النص للعرض القائم في مهرجان القاهرة للمسرح المعاصر والتجريبي الدورة ٢٤ عام ٢٠١٧ م)، وبعد الوقوع في غرامه، يتضح أنه متسلط ككل الرجال الذين عرفتهم من قبل، متغطرس، ضحل التفكير، متخلف النظرة، يغار من نجاحها ويستخرج سلطة الزواج للسيطرة على موهبتها وطموحها. بعد أن تبالغ في عملية الارتجال عند تمردها عليه- أي: الزوج- يتوجب على قائد المسرح أن يمد هذا العضو الهابط بالطاقة اللازمة سريعاً؛ لتعويض ما استنفده في الارتجال. والطاقة في أداء المسرح هي القوة التي يعكسها الممثل على بقية زملائه الممثلين وبالتالي على الجمهور، فهي القوة التي يمدها القائد في الفريق ليستقبلها الجمهور. وهنا يتميز قائد عن آخر بالأسلوب الذي

يختاره في التعامل مع هذه الطاقة، ليس في السيطرة على الفريق، وإنما كحيلة ذكية لجعل الجماعة تتماسك كالبنيان المشدود فوق رقعة شديدة الصلابة، بإجراء مناقشة حول عملية الخلق المسرحي الذي تقوم به الجماعة، وفي داخل القائد عليه أن يوطّن نفسه على أن النص هو هيكل المشروع، لكنه هنا كـ(الكاميرا) في يد المخرج، ينبغي أن تتبع الحدث، لا أن تقوده وأن يعتبر نفسه مراقباً، لا عاملاً متفرداً، مرموقا في الموضوع. إن التكلُّف الشائع بين الكثير من المخرجين هو إظهار ما يرغب المشاهد في رؤيته قبل أن يمليه الحدث المعروض على خشبة المسرح. ينبغي أن يرغب المشاهد في رؤية شيء قبل أن يظهر لهم. ويمكننا استحضار حالات، يلزم فيما إرشاد الجمهور وفشلت عندما كانت لافته للنظر.

يتجلى هذا في المسرحية التي قدمًّها المخرج الكبير (فيلليني) في فيلمه (الاحتيال) عندما سلَّط الضوء على الشخصية قبل أن يُدخلها إلى القصة. يدخل (أوجستو) وابنته (باتريزيا) إلى المسرح، وفي مقدمة المشهد يظهر رجل جالس أمامها، وفيما بعد سيواجه هذا الرجل (أوجستو) كواحد من ضحاياه، ولكن المتفرج لا يعرف ذلك حتى يحدث. « كان باستطاعتي أن أجعله يحدث من غير أن أخبر الجمهور مقدماً، ولكني في هذه الحالة، اعتقدت أن تقديم (الكاميرا) مسوغاً. إن (أوجستو) يعيش في عالم، يخشى فيه الانكشاف دوماً، ورغبت أنا في نقل حس التوجس هذا إلى الجمهور»[(٣)]. على كل حال يجب حجب دور المخرج والقائد قدر الإمكان، وأن يحاول هذا الأخير إخفاء آلية عمل المسرحية التي يقود جماعتها، من الخطأ أن يصبح أسلوب المخرج ظاهر التكلف وأظهر من المسرحية ذاتها، فيصرف الانتباه عن المشهد.

ونستطيع القول: إن تكوين الجماعة المسرحية الأمثل، يعتمد على:

١- التواصل، أي: الاستجابة الحسية للممثلين تجاه كل منهم للآخر، والقدرة على إحداث رد فعل ملائم بعد استقبال أي منبه صغير جدًّا، فلا بد من تدريب الجماعة على أن يستجيب كل منهم للآخر استجابة كاملة بقدر المستطاع.

٢- الأمانة: انفتاح كل ممثل تجاه الآخر، بحيث يتضمن أي تواصل نسبي بسيط أكثر من حاسة ومعرفة الطريقة التي تتداخل بها الحواس، ثم معرفة قوة كل منها وضعفه.

٣- الجرأة والقدرة الإبداعية التي يحلون بها كل ما يواجههم من عراقيل.

٤- مهارة الممثل وتمجيده لدور الكلمة، وإنه لشيء أساسي أن يُقدِّم الكلمة ببطء ووضوح، ليستقبلها زميله قبل الجمهور.

لقد شاهدنا تحطيم القواعد، فمبادئ وأفكار بكاملها تجردت من المعنى؛ بسبب المقام الذي قيلت فيه والظروف التي تلت ذلك، فوجود مسرح الجماعة قائم وأساسي لمقاومة المناقشات غير اللازمة حول أمور لا أهمية لها، والتخلي عن التلاعب بالألفاظ التي لا يحكمها المنطق، بل تركيز المقصود من الكلام حتى لا تتهافت المسميات والعبارات وأداء الممثل على خشبة المسرح بالتداعي عن طريق اللاوعي، ولكنها تكون محكمة، فاضحة لآلية المجتمع.

الحواشي:

(١) بريان كلارك: مسرح الجماعة (دراسة)، مجلة المسرح، العدد الحادي عشر، السنة الأولى، مايو١٩٨٢م، ص ٧٦- ٧٧.

(٢) ديفيد سولتز: الأداء المسرحي وخطأ تفسير النص (مقال)، ترجمة أحمد عبد الفتاح، جريدة مسرحنا، العدد (٥١٤)، القاهرة، ٢٠١٧م.

(٣) ش. شاندلر: أنا فيليني، فديركو فيليني، ترجمة عارف حديفة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣م.

المصطلح الصّوتي في كتاب سيبويه

د.رقيق كمال - الجزائر

إنّ الحديث عن المصطلح الصّوتي عند سيبويه - كيف نشأ وكيف تطور - يدعو بالضرورة إلى الحديث عن الجهود الصّوتية التي سبقت عصره، بحيث يجب الإشارة إليها؛ لأنها كانت بمثابة النّواة الأولى التي أسست للدرس الصوتي العربي، خاصة جهود الخليل الذي كان سبّاقاً لتأصيل العديد من المصطلحات الصوتية، خاصة في مؤلفه معجم (العين) والبحث الصّوتي الذي أورده في مقدمته، بعدها تبلور الفكر اللّغوي والصّوتي، خاصّة مع سيبويه؛ مما أدى إلى إنتاج وتوليد مصطلحات صوتية، اعتمدها في كتابه في باب الإدغام، فسيبويه أحدث تطوراً في مناهج دراسة اللغة ووصفها، كان من نتاجاته إفراز العديد من المصطلحات اللّغوية الصّوتية العربية الأصيلة بطرق علمية وموضوعية. هذا ما سنتطرق إليه في هذا البحث، حيث اعتمدت على مصطلحات الدراسة الفونيتيكية، من خلال مصطلحات جهاز النّطق - مصطلحات المخارج والصفات.

المصطلحات الدّالة على أعضاء جهاز النطق عند سيبويه:

عرف العرب القدامى أكثر أعضاء النطق هذه، وأطلقوا عليها أسماء ذات دقة كافية، بيد أن العرب القدامى لم يكونوا يعرفون بعض تفصيلات هذا الجهاز الذي ركّبه الله- تعالى- بنظام دقيق، فقد غفلوا عن بعض أجزائه في إصدار الأصوات، والحنجرة التي تعد غرفة مجهزة بالأدوات اللاّزمة لإصدار الصوت وتعد المصدر الرئيسي له، بحيث لم يحدد القدماء ما بداخلها من الأوتار الصوتية ودورها في إنتاج الأصوات، بحيث لم يورد لنا الخليل أو سيبويه أو المبرد[١] ، أو ابن جني أو ابن سينا ولا من تبعهم تعريفاً، أو مصطلحاً للجهاز الصوتي، كلًّا متكاملاً، ولم يهتموا بالجهاز الصوتي من حيث هو جهاز له أهمية في العملية الصّوتية، بل جاء الحديث عن جهاز النطق أثناء دراستهم للمخارج أو عند دراسة صفات الحروف، ولذلك كان الحديث عن هذا الجهاز عضواً عضواً، كل واحد مستقل عن الآخر، وكأن تلك الأعضاء مستقلة تماماً عن بعضها البعض، بحيث كانت تطفو على تلك الدراسة الملاحظة السطحية. ولأئمة اللغة الأقدمين عذرهم في ذلك بلا ريب، حيث يقول حامد هلال بهذا الشأن: «...لم يكن عندهم علم التشريح الذي يوقفهم على حقيقة هذا الجهاز وتحليل أجزائه وخواصه الوظيفية»[٢].

وبعد تقدم علم التشريح، وقف اللّغويون على الكثير من أسرار الجهاز الصوتي ومكوناته الدقيقة. هذا ما سنراه عندما نتطرق للجهاز الصوتي عند المحدثين.

إنّ حديث سيبويه عن أعضاء النطق، كان من خلال حديثه عن مخارج الحروف أيضاً أسوة بأستاذه الخليل، لكنه أضاف تقسيماً جديداً لأعضاء النطق، ومسميات ومصطلحات جديدة، خلافاً لما فعله أستاذه الفراهيدي. هذا ما سأوضحه فيما يأتي:

١-الحلق: لقد امتاز هذا المصطلح بعدم الدقة والشمولية، فقد قصد به سيبويه منطقة أوسع من الفم، إذ قسمه إلى ثلاثة أقسام وهي:

- أقصى الحلق ومنه مخرج (الهمزة، الهاء، الألف)[٣] والمقصود به الحنجرة عند المحدثين.
- وسط الحلق ومنه مخرج (العين، والحاء)[٤] المقصود به اللهاة عند المحدثين.
- أدنى الحلق ومنه مخرج (الغين، والخاء).

ويترتب على هذا التقسيم أنه جعل للهمزة والألف مخرجاً، في حين أنّ الخليل جعلهما هوائيين، لا مخرج لهما.

٢-اللسان: وقسّمه أيضاً إلى ثلاثة أقسام، وهي أقصى اللسان وأوسطه وطرفه، حيث يقول سيبويه في هذا الشأن: «ومن أقصى اللسان وما فوق من الحنك الأعلى مخرج القاف، ومن أسفل من موضع القاف من اللسان قليلاً، ومما يليه من الحنك الأعلى مخرج الكاف، ومن وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى مخرج الجيم والشين والياء، ومن بين أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس مخرج الضّاد، ومن حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان ما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى وما فويق الثنايا مخرج النون، ومن مخرج النون غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلاً؛ لانحرافه إلى اللام مخرج الرّاء...»[٥]. يظهر لنا من خلال حديث سيبويه عن اللسان أنه ذكر مصطلحات أخرى لأعضاء النطق، دون أن يعرّفها وهي (الحنك، ووسط الحنك، والحنك الأعلى) إضافة إلى تقسيمه للّسان إلى: أقصى اللسان، أسفل اللسان، وسط اللسان، حافة اللسان، منتهى طرف اللسان، ظهر اللسان، طرف اللسان[٦].

٣-الأسنان: تحدّث عنها سيبويه من خلال حديثه عن مخارج الحروف، بحيث يقول في هذا الشأن: «ومما بين طرف اللسان وأصول الثنايا مخرج الطاء والدال والتاء، ومما بين طرف اللسان وفويق الثنايا مخرج الزاي والسين والصّاد، وممّا بين طرف اللسان وأطراف الثنايا مخرج الظاء والذّال والثّاء»[٧]. والملاحظ أنّ سيبويه قد عدّ الأسنان عضواً يشترك في العملية الصّوتية وقسمها إلى: أصول الثّنايا، فويق الثنايا، أطراف الثنايا، الأضراس فسماها بالأصوات الأسنانية، وهي الأصوات التي تُسهم في إصدارها الأسنان، فوصفت بعدّة مصطلحات ومسميات، أهمها مصطلح (الأصوات النّطعية)، مصطلح (الأصوات الصّفيرية)، مصطلح (الأصوات اللّثوية).

٤-الشفة: قسمها سيبويه إلى قسمين هما:

أ- باطن الشفة السفلى. ب - الشفتان.

يقول في هذا الشأن: «ومن باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا مخرج الفاء، ومما بين الشفتين مخرج الباء، والميم، والواو»[٨]. فقد تحدث سيبويه عن الشفة كعضو نطق، من خلال حديثه عن مخارج حروف العربية، فأخذت مصطلحان، الأول هو باطن الشفة السفلى، وهو مخرج للفاء، أمّا الثاني فهو مصطلح (الشفتان)، فقد عدّه مخرجاً للباء والميم والواو.

٥-الخيشوم: أشار سيبويه إلى (الخيشوم) الذي يقابل الفراغ الأنفي عند المحدثين، يقول أبو بشر فيه: «ومن الخياشيم مخرج النّون الخفيفة»[٩]. فمصطلح الخيشوم هو مصطلح أصيل، يمتاز بالدّقة العلمية، حيث نجده يقابل مصطلح الفراغ الأنفي[١٠](La fosse nasale) عند المحدثين، عرف علماء العرب الكثير من أعضاء جهاز النطق وميّزوا دور كل منها في العملية الكلامية، وقد عزوا كل صوت إلى مخرجه، وما أصدق قول المستشرق الفرنسي (جان كانتينو): «وكان العرب يعرفون أكثر هذه الأعضاء، ويطلقون عليها أسماء ذات دقة كافية».

حيث نجد أن الخليل في مقدمة معجمه (العين) قد وظّف عدّة مصطلحات لغوية؛ للدّلالة على أعضاء

جهاز النطق، مثل: الحلق واللهاة ونطع الغار، واللسان وأسلته (طرفه) وعكدته (أصله)، وشجر الفم (مفرجه)، واللثة، والشفة وغيرها، كلها مسميات ومصطلحات صوتية أصلية، استخدمها العرب في المرحلة الجنينية لعلم الأصوات العربية. ونلفي سيبويه من خلال الكتاب- مثل ما ذكرنا سابقاً- أنه تطرق إلى أعضاء جهاز النطق، من خلال حديثه عن مخارج الحروف، كما عرّف أبو العباس المبرد (٢٨٥هـ) في كتابه (المقتضب) الحلق ومخارجه الثلاثة، حيث استعمل مصطلحاً جديداً، وهو الشدق ويعني به الفك، وذكر أيضاً اللسان وأقسامه والأسنان وقسمها إلى الثنايا العليا وأصول الثنايا والرباعيات، إضافة إلى الخيشوم[١٢].

وردد ابن دريد (٣٢١هـ) في مقدمة (جمهرته) وابن جني (٣٩٠هـ) في (سر صناعة الإعراب) مسميات سيبويه لأعضاء النطق، مما يدل على هيمنة منهجية ومصطلحات سيبويه على من عاصره وتبعه، إلا أننا نلتمس جديداً عند (ابن جني) في كتابه الذي أشرنا إليه، قد شبه الحلق بالناي، وهي إشارة ذكية، تدلّ على قوة الملاحظة وصحّة الفهم لاكتناه عمل جهاز النطق[١٣].

فقد أصبحت مصطلحات سيبويه في مجال علم الأصوات التي وظفها في مؤلفه (الكتاب) حقائق علمية في تلك المرحلة من تاريخ الدّرس اللساني عند العرب، هذا ما يؤكده جل العلماء التابعين وما ذكروه في مؤلفاتهم مثل مكي بن أبي طالب (٤٣٧هـ) في (الرعاية) والرضي الأسترابادي (٦٨٤هـ) في (شرح الشافية)، وابن الجزري (٨٣٣هـ) في (النشر في القراءات العشر)، التي هي إعادة واجترار لما أتى به سيبويه من مسميات ومصطلحات في علم العربية، خاصة الصوتية منها[١٤].

وكذلك شرّاح (الكتاب)، أمثال أبي سعيد السيرافي (ت ٣٦٨هـ)، والرمّاني (ت ٣٣٤هـ) كانوا يكتفون في شرحهم بذكر ألفاظ سيبويه في عباراته ومصطلحاته كما هي[١٥]، إلا أننا نتبين الكثير من الجديد عند ابن سينا (٤٢٨هـ)، وليس في هذا غرابة؛ فقد كان طبيباً، له مؤلفات، أثنى عليها القدماء، شاهدة على براعته وفيض علمه، ومن أهم مؤلفاته (القانون في الطب)، الذي شرح فيه الحنجرة والغضاريف المؤلفة لها، وأيضا كتابه (رسالة أسباب حدوث الحروف)[١٦]، فإذا أضفنا كل هذه المعارف إلى ما تقدم ذكره منها، فإن من نافلة القول بيان أن علماء العربية عرفوا معظم أجهزة النطق، وإذا كان الرعيل الأول قد أشاروا إلى ما بان من أعضاء النطق فحسب، فإن التابعين كابن سينا قد أتموا ذاك النّقص بالإشارة إلى (إخوان الصّفا) في القرن الرّابع قد عرفوا دور الرئتين في إصدار الأصوات أثناء العلمية الكلامية[١٧]، وبهذا نكون قد ألممنا بجميع أعضاء جهاز النطق لدى القدماء، متأكدين أنّ سيبويه قد عرف معظم أعضاء جهاز النطق، وأنها لعبت دوراً أساسيًّا في تحديد المفاهيم والمسمّيات والمصطلحات للمباحث الصّوتية المختلفة، مثل المخارج، الصفات...إلخ.

لقد عني القدماء بدراسة الأصوات، ووصف مخارجها وصفاتها بما يتفق كثيراً مع نظريات علم الأصوات المعتمد على التجارب وآلات التسجيل الصّوتي في عصرنا الحاضر، وعلماؤنا القدامى على الرغم من عدم توافر تلك الأشياء لديهم، استطاعوا بإرهاف حسهم وخبرتهم الأصلية ومنطقهم المستقيم أن يكشفوا عن قوانين تلك الأصوات ويبرهنوا عليها بما بهر العلماء المحدثين وأثبت نبوغ وتفوق المتقدمين.

إنّ منهج علمائنا القدامى في دراستهم للأصوات العربية لا يضاهيه في العمق والدقة والاستقصاء جميع الدراسات التي يقوم بها اللغويون الآن بما يسمونه بـ (علم الأصوات اللغوية)؛ ولذلك كانوا أول الروّاد لعلم الأصوات اللغوية، وعلى كثير من ملاحظتهم بنيت المباحث الصّوتية في مخارج الحروف وصفاتها[١٨]، وتقسيم القدامى لمخارج الحروف وصفاتها مستمد من طبيعة العربية ومنهجها الأصيل، وعلى أساسه يمكن إدراك الأسرار اللغوية في أخصّ مميزاتها، إذ على هذا الأساس المنهجي تفهم أسرار الاشتقاق الكبير وملابساته وظروفه اللغوية وكذلك القيمة التعبيرية للحرف ومناسبته للأحداث المعبر به عنها، بما جعل للعربية منزلة سامية في الربط بين الألفاظ ودلالاتها[١٩] والمنحى الذي نحا عليه القدامى، يكشف

تلك الأسرار، ويبرزها للعيان، ونحن بصدد الحديث عن مخارج الأصوات؛ لذا يجدر بنا أن نشير إلى المصطلحات والمسميات التي استعملوها في ذلك.

المصطلحات الدّالة على مخارج الأصوات وصفاتها:

أ – المصطلحات الدّالة على مخارج الحروف:

ينبع أقدم تصنيف للأصوات اللغوية عند اللغويين العرب من بحث قضية المخارج. والمقصود بمصطلح (المخرج) في الدراسة الصوتية تلك النقطة التي يحدث فيها اعتراض لمجرى الهواء في أثناء محاولة الخروج، وهي النقطة التي يصدر الصوت فيها، وعلى وفقها نصنف الأصوات اللغوية في الجهاز النطقي لدى الإنسان[٢٠].

وعُرف عن بعض الدراسيين العرب الأقدمين باسم (المجرى) أو (المحبس)، أما عند علماء الأصوات الغربيين فيطلق عليه موضع النطق (Point d'articulation)، ويعد مصطلح (المخرج) أكثر المصطلحات شيوعاً واستعمالاً في التراث اللغوي العربي وصفاً لنقطة النطق، ويرجع اصطلاح المخرج إلى الخليل بن أحمد في مقدمته لكتاب (العين). وقد أفاد منه سيبويه بعد ذلك، وأصبح هذا المصطلح متداولاً عند المؤلفين العرب بعد ذلك.

ولم يكن مصطلح (المخرج) وحده عند الخليل لوصف نقطة النطق، فقد أفرد الخليل عدة مصطلحات لذلك وهي: الحيز (والجمع أحياز)، والمبدأ (والجمع مبادئ) والمدرجة (والجمع مدارج)، إذ يقول: «في العربية تسعة وعشرون حرفاً صحاحاً، لها أحياز ومخارج وأربعة هوائية...» [٢١].

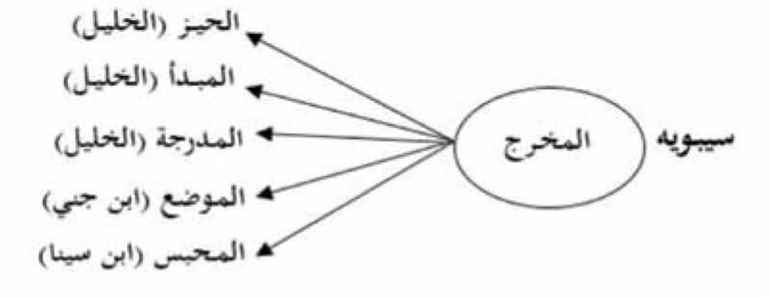
فأمّا الهمزة فسميت حرفاً هوائيًّا؛ لأنها تخرج من الجوف فلا تقع في مدرجة من مدارج اللسان، ولا من مدارج الحلق، ولا من مدارج اللهاة، إنمّا هي هاوية في الهواء، فلم يكن لها حيز ينسب إليها إلا الجوف، فيقول أيضاً: «فالعين، والحاء، والهاء والغين حلقية؛ لأن مبدأها من الحلق، والقاف والكاف لهويتان؛ لأن مبدأهما من اللهاة...»[٢٢]. ويتضح لنا من هذا النص أن الخليل استعمل مصطلح (أحياز، مخارج، ومدارج، ومبدأ)؛ للدلالة على موضع صدور الصوت وخروجه، ولم يميز الواحد عن الآخر، ومن أكثر هذه المصطلحات عنده شيوعا مصطلح (الحيز).

- «الصاد والسين والزاي في حيز واحد».
- «الضاد والدال والتاء في حيز واحد».
- «الظاء والذال والثاء في حيز واحد»[٢٣].

إذ يظهر من هذا أن كلمة (حيز) كانت تعني عند الخليل النقطة التي يصدر فيها الصّوت، فقد أثبت البحث أنّ (الصاد والسين والزاي) تكوّن من هذا الجانب مجموعة الأصوات المعروفة باسم (أصوات الصفير)، (والطاء والدال والتاء) تكوّن مجموعة الأصوات المعروفة باسم (الأصوات الأسنانية)، (والظاء والذال والثاء) تكوّن مجموعة (الأصوات البين أسنانية)...إلخ، أمّا مصطلح (المبدأ) والجمع (مبادئ) فقد ورد عند الخليل أيضاً، حيث يقول: «الظاء والذال والثاء لثوية؛ لأن مبدأها من اللثة»[٢٤]، وهكذا اتضح أن مصطلح (مبدأ) مرادف عند الخليل لمصطلح (حيز)، وذكر الخليل أيضاً أن (الفاء والباء والميم) شفوية؛ لأن مبدأها من الشفة[٢٥]، والمقصود هنا بمصطلح (المبدأ) كون هذه الأصوات تصدر عن الشفتين، فهذه المجموعة تكوّن الأصوات الشفهية.

أمّا سيبويه فقد عرف هذه المصطلحات، واختار مصطلح (المخرج) والجمع (مخارج)، وفضّله على كل المصطلحات الأخرى، وتحولت بذلك كلمة (مخرج) إلى مصطلح شائع الاستخدام عند سيبويه، وعند من جاء من النّحويين، وارتضاه البحث الصّوتي الحديث، ولكن مصطلح (حيز) لم يرد عند سيبويه إلا

على نحو نادر، وبذلك كان دوره في بحث قضية المخارج مستأنساً بجهود الخليل بن أحمد، وله بهذا ظل في اختيار مصطلح (المخرج) وطرح باقي المصطلحات المرادفة له، فقد سار على درب سيبويه كل اللغويين الذين جاءوا بعده واستعملوا مصطلح (مخرج) في أغلب الأحيان، ولم يجدد لا سيبويه ولا من جاء بعده من اللّغويين هذا المصطلح، وبذلك لم يكن اختيار هذا المصطلح أي (المخرج) على أساس علمي، بل على حسب التقليد أو حسب المعنى الدلالي لكلمة (مخرج) في أحسن الأحوال، حيث نافست هذا المصطلح عدّة مصطلحات أخرى، من أبرزها مصطلح (المجرى)، ومصطلح (الموضع)، لكنها أسقطت وشاع مصطلح (المخرج) كما هو موضح في الشكل الآتي:



صنّف سيبويه الأصوات العربية في ستة عشر مخرجاً، حيث يقول: "ولحروف العربية ستة عشر مخرجاً: فللحلق منها ثلاثة، فأقصاها مخرجاً، الهمزة والهاء والألف..."[٢٦]، فوصف مخارج الحلق بعبارات موجزة، وقسم مخارج الحلق إلى أقصى الحلق، ووسط الحلق وأدنى الحلق، أمّا باقي المخارج فقد وصفها بعبارات طويلة، حاولت تحديد النقطة التي يتم فيها النطق من جانبين اثنين، هما اللسان والحنك الأعلى، فمثلاً في وصف نطق (القاف) ذكر سيبويه أنّ مخارجها أقصى اللسان وما فوق من الحنك الأعلى، حيث يقول: «ومن أقصى اللسان وما فوق الحنك الأعلى مخرج القاف...»[٢٧].

وبذلك تضمن هذا التّحديد وصفاً أكثر تفصيلاً من الدّرس الحديث عند علماء الأصوات، فهم يحددون المخرج بوصف أساسي واحد ودقيق، وكأنهم يجعلون الصّفة الأخرى أو باقي الصّفات تابعة[٢٨]. ومعنى هذا أن الأصوات التي تنطلق من اللسان من الجانب والحنك الأعلى واللّهاة من جانب، يمكن أن توصف نسبة إلى أقصى اللسان. وهذا هو العرف السّائد عند اللّغويين الغربيين، خاصّة الأمريكيين، ويمكن أن توصف باعتبار المنطقة العلوية المقابلة، فيقال هذا الصوت (Uvular) نسبة إلى (Uvula) وهي اللهاة أو حنكي (Post palatal) نسبة إلى المنطقة الأخيرة في الحنك الأعلى، ولكن سيبويه كان يصف المخرج من الجانبين معاً، فيصف المخرج باعتبار اللسان والحنك الأعلى معاً[٢٩]، إذ يمكننا إيضاح قضية الوصف المزدوج عند سيبويه بمقارنة وصفه لمخرج (الطاء والدال، والتاء) بوصف المخرج نفسه عند علماء الأصوات المحدثين، لقد وصف سيبويه مخرج (الطاء، والدال، والتاء) على النّحو التالي، حيث يقول: «ومما بين طرف اللسان وأصول الثنايا مخرج الطاء، والدال، والتاء»[٣٠]، وهنا نجد العنصرين، اللسان، وهو عضو متحرك وأصول الثنايا، أي: أصول الأسنان الأمامية. ويوصف هذا المخرج عند الكثير من اللغويين الأمريكيين بمصطلح (Apical) نسبة إلى (Apex) طرف اللسان، ويصفه لغويون أوروبيون بمصطلح (Dental) نسبة إلى (Dents)، أي: الأسنان، وهكذا نجد أنّ سيبويه يعتمد في وصف المخرج على صفتين معاً[٣١]، ويتفق وصف سيبويه مع الوصف الحديث اتفاقاً كاملاً في بعض المخارج، فقد وصف سيبويه مخرج (الفاء) على النّحو التالي: «من باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا»[٣٢]، ويوصف هذا المخرج في البحث الحديث بأنه شفوي أسناني (Labiodentale)، والمقصود بأنه شفوي، اشتراك

الشفة السفلى في النطق، والمقصود بكونه أسنانيًّا، اشتراك الأسنان العليا في نطقه.

وفي هذا المجال نشير إلى ابن جني، حين يبدأ كلامه عن المخارج وعددها دون تحديد المصطلح (مخرج) أو تعريفه على نحو ما فعل سيبويه، فهو يبدأ الكلام عن المخارج وعددها مباشرة فيقول: «اعلم أن مخارج هذا الحروف ستة عشر...»[٣٣]، ثم يشرع في وصف هذه المخارج مثلما فعل صاحب الكتاب، ويثني على هذا الأخير ويشكره على التقسيم الذي أتى به أثناء تقسيمه للمخارج، ثم يؤخذ على كل من خالفه مثل الأخفش الذي ذهب إلى الهاء مع الألف لا قبلها ولا بعدها، ثم يقدم ابن جني ترتيبه للمخارج، حيث استعمل مصطلح (المخرج) مقابل مصطلح (المقطع) عنده، حيث يقول: «اعلم أن الصوت عرض يخرج مع النّفس مستطيلاً متصلاً حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً، وتختلف أجراس الحروف باختلاف مقاطعها...»[٣٤].

وواضح من خلال تعريف ابن جني لمخرج الصّوت أنه نهج منهج اللغويين القدامى في تعريف مخرج الأصوات، إذ جاءت تعريفاتهم في كثير من الأحيان غير واضحة، فهم يرون –مثلاً– أنّ الأصوات تنشأ من أقصى الحلق، ويسمون ذلك المكان (المقطع)، ثم يتحدد الصوت عن طريق حصره في مكان ما من الفم، ويسمون ذلك المكان (المعتمد)،حيث يقول ابن درستويه في هذا الشأن: «وليست الألف من الحروف الحلقية، ولا لها معتمدٌ في الحلق ولا غيره؛ لأنها من الحروف الهاوية في الجوف، وإنما مقطعها في أقصى الحلق، والحروف كلها مقطعها هناك؛ لأنّ الصّوت إنما يخرج من الحلق، ثم يحصره المعتمد فيصير حرفا»[٣٥].

وقد أدّى اختلاف أئمة اللغة في الاصطلاح والتسمية لمدلول (المخرج) إلى الاختلاف في عدد المخارج، فهي عند الخليل -كما ذكرنا- ثمانية، وعند الفرّاء (ت ٢٠٧هـ)، وقطرب(ت ٢٠٦هـ)،وأبي عمر الجرمي (ت ٢٢٥هـ)، وابن دريد (ت ٣٢١هـ)، وابن كيسان (٢٩٩هـ) أربعة عشر مخرجاً، أمّا سيبويه ومن تلاه فعدّوها ستة عشر مخرجاً، وقد أوجز الجرمي رأي من ذهب إلى عدّها أربعة عشر بالقول: «للحروف أربعة عشر مخرجاً، وذلك أنه جعل اللام والنون والراء من مخرج واحد، وجعل لها سيبويه ومن تابعه ثلاثة مخارج متقاربة»[٣٦].

وذكر ابن الجزري الاختلاف في عدد المخارج، فجعلها عند المحققين وسمى طائفة منهم، مكي بن أبي طالب، الهزلي، سبعة عشر، وذكر أنه الصحيح المختار[٣٧]. وهي -كما ذكرها سيبويه- يضاف إليها مخرج الغنّة، فهذا الخلاف بين اللغويين القدماء وعلماء القراءات حجة قاطعة على أنّ النتائج التي بلغوها تقتضي إحاطتهم بأعضاء النطق وكيفية حدوث الصّوت ودقّة تعيين كل مخرج[٣٨].

هذه هي مصطلحات مخارج الأصوات العربية كما سماها سيبويه وكيفية نطقها، وكما ذكرت في كتب التراث العربي. والآن نودّ أن نخلص من هذا الحديث عن المصطلحات المستعملة، والمهملة منها، ونوضّح ترتيب الأصوات العربية ومخارجها عند سيبويه، من خلال حديثه عن الأصوات في باب الإدغام من الكتاب، حيث يقول في هذا الموضع: «ولحروف العربية ستة عشر مخرجاً: فللحلق منها ثلاثة، فأقصاها مخرجاً: الهمزة والهاء والألف، من أوسط الحلق مخرج العين والحاء، وأدناها مخرجاً من الفم الغين والخاء، ومن أقصى اللسان وما فوقه من الحنك الأعلى مخرج القاف، ومن أسفل موضع القاف من اللسان قليلاً، ومما يليه من الحنك الأعلى مخرج الكاف، ومن وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى مخرج الجيم والشين والياء، ومن بين أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس مخرج الضّاد، ومن حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان وبين ما يليها من الحنك الأعلى وما فويق الثنايا مخرج النون، ومن مخرج النّون غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلاً؛ لانحرافه إلى اللام مخرج الرّاء، ومما بين طرف اللسان وأصول الثنايا مخرج الطّاء والدّال والتّاء، ومما بين طرف اللّسان وفويق الثنايا مخرج الزّاي والسّين والصّاد، مما

بين طرف اللسان وأطراف الثنايا مخرج الظاء والذال والثاء، ومن باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا مخرج الفاء، ومما بين الشفتين مخرج الباء والميم والواو، ومن الخياشيم مخرج النّون الخفيفة»[٣٩].

فالمصطلحات التي وظّفها سيبويه للدّلالة على مخارج الحروف بحسب ترتيبها في النّص السابق هي كالآتي:

١ــــ الحلق.

٢ــــ أقصى الحلق: الهمزة والهاء والألف.

٣ــــ وسط الحلق: العين والحاء.

٤ــــ أدنى الحلق: الغين والخاء.

٥ــــ اللسان.

٦ــــ أقصى اللسان ما فوقه من الحنك الأعلى: الكاف.

٧ــــ أسفل اللسان: الكاف.

٨ــــ وسط اللسان: الجيم والشين والياء.

١٠ــــ أول حافة اللسان وما يليه من الأضراس: الضاد.

١١ــــ منتهى طرف اللسان وما يليها من الحنك الأعلى وما فويق الثنايا: النون.

١٢ــــ ظهر اللسان: اللام والراء.

١٣ــــ طرف اللسان وأصول الثنايا: الطاء والدال والتاء.

١٤ــــ طرف اللسان وفويق الثنايا: الزاي والسين والصاد.

١٥ــــ طرف اللسان وأطراف الثنايا: الظاء والذال والثاء.

١٦ــــ باطن الشفة السفلى: الفاء.

١٧ــــ بين الشفتين: الباء والميم والواو.

١٨ــــ الخيشوم: النون الخفيفة[٤٠].

فنلاحظ من خلال هذا الترتيب أن سيبويه قد قسّم مخارج الحروف العربية على خمس مناطق في جهاز النطق عند الإنسان وهي:

١ – الحلق. ٢– اللسان. ٣– الأسنان. ٤ – الشفة. ٥ – الخيشوم[٤١].

إنّ مجال الاتفاق بين ما قدمه الأقدمون وما هو واقع اليوم أوسع من مجال الاختلاف، خاصّة في مجال تحديد المسمّيات والمصطلحات لهذه المدلولات الجديدة والعلم الجديد لدى العرب (علم الأصوات)، وعلى الرغم من أن كثيراً من نقاط الاختلاف يمكن أن نغضّ النّظر عنها وأن نهملها؛ وذلك لشدّة التقارب والتداخل بين مخارج النطق، فليس في الواقع أنّ هناك حدوداً فاصلة فصلاً تاماً بين بعض المخارج، ومن ثمّ فإنه من الجائز أن ننسب مجموعة من الأصوات إلى مخرج معين، وينسبها باحث آخر إلى مخرج آخر قريب منه أو متصل به ومتداخل معه؛ إذ يجد المتأمل بأن هناك بعض أوجه الخلاف والاتفاق بين معطيات الأقدمين (سيبويه) والمحدثين التي نحاول أن نوضحها في النقاط التالية:

لقد خالف سيبويه الخليل بجعله (الهمزة) أول الأصوات العربية، وتبعه ابن جني، وهذا حكم دقيق، قياساً إلى ما توصل إليه الدّرس اللّغوي الحديث، مع فارق واحد، هو أن القدماء قد جعلوا مخرج الهمزة من أقصى الحلق. ومخرجها عند المحدثين من (الحنجرة)، إذ الحنجرة أسبق من الحلق، وما يعلّل رأيهم أنهم أطلقوا الحلق على منطقة واسعة، تشمل الحنجرة وغيرها، وتكون الحنجرة حينئذ هي المقصودة بمصطلح (أقصى الحلق)، على الرغم أن أئمة اللغة الأقدمين لم يشيروا إلى الحنجرة في كلامهم، ولم يعدّوها من مخارج الأصوات العربية.

جعل سيبويه (الألف) من ذوات المخارج، ومخرجها (أقصى الحلق)، ولم ينسبها المحدثون إلى مخرج

معين، بوصفها حرف مدّ، يمثل في اللغة العربية وفي كل مواضعه حركة هي (الفتحة الطويلة)، وما نطقها إلا نتيجة لهيئة حجرة الرّنين، لا إقفال ولا تضييق في مخرج بعينه، شأنها في ذلك شأن العلل والحركات.

حيث يذهب بعض المحدثين إلى عدّ الألف حركة في كل مواضعه، كالياء والواو، وقد ذُكر في أبجدية المحدثين. وهذا الاعتراض مردود؛ لأن للياء والواو جانبين: الأول كونهما حركتين طويلتين، أيضاً هما (الضّمة والكسرة)، والثاني كونهما من الأصوات الصّائتة، وهما مذكوران في أبجدية سيبويه بهذا الوصف الأخير؛ بدليل وضع (الياء والجيم والشين) في مخرج واحد، وهذا ما لا يمكن عمله بالنسبة للياء الممدودة، أي: (الكسرة الطويلة)[٤٢].

وإذا كان حكم سيبويه على الهمزة بأنها أول الحروف مخرجاً حكماً سليماً بالمنظور الحديث، فإنما يقع الإعراب عليهما من زاوية جعله (الواو) آخر الحروف مخرجاً واعتبارها حرفاً شفويًّا، فالدّرس اللغوي الحديث أثبت أن (الواو) في نحو (ولد) تخرج من أقصى الحنك، أي: من منطقة الكاف أو ما يقرب منها، مع اتخاذ الشفتين وصفاً معيناً، فهجائية سيبويه الصوتية -كما ذكرها في الكتاب- هي: الهمزة، الألف، هـ، ع، ح، غ، خ، ق، ك، ج، ش، ي، ض، ل، ن، ر، ط، د، ز، س، ظ، ذ، ث، ب، م، و[٤٣]. فهي لا تختلف عن هجائية المبرد[٤٤]، وهجائية ابن جني[٤٥]، والسكاكي الذي وضع شكلاً مصوراً لمخارج الأصوات[٤٦]، أمّا ترتيب بقية الأصوات عند سيبويه، فهو ترتيب مقبول ومعقول، بل إنه - كما في حال الفاء والباء والميم مثلاً - بلغ غاية الدّقة، والذي يعكر صفوه ومن تبعه من القدماء في هذا الترتيب، هو نسبة بعض هذه الأصوات إلى مخارج، تختلف مع تصورات الدّرس الحديث. وسوف تتضح أبعاد هذا الخلاف والتضارب وغيره أكثر في مواضع لاحقة، حين الحديث عن المصطلحات التي استعملها صاحب الكتاب للدلالة عن صفات الأصوات وتقسيماتها عنده.

٢ - مسميات صفات الأصوات عند سيبويه:

تنقسم الأصوات إلى مجموعات أو فئات بحسب مخارج النطق وأحيازه، وإيعاز الأصوات إلى مواضعها يختلف اختلافاً واضحاً من لغة إلى أخرى؛ ذلك لأنّ نطق الأصوات بالإشارة إلى مواضع نطقها أساسه الخبرة الفعلية والعادة النطقية التي درج عليها المتكلم، ومن الطبيعي والمقرر عند دارسي الأصوات أن يختلف الناس في خبراتهم وعاداتهم في النطق من لغة لأخرى[٤٧].

إذ تنقسم الأصوات اللغوية إلى أصوات صامتة (les consonne) وأخرى صائتة أو لينة (les voyelles) حيث يوضح هذا إبراهيم عطية في قوله: «ويطلق علماء الأصوات مصطلح الأصوات الصامتة أو الساكنة على الأصوات التي يلقى الهواء المندفع عقبات وحوائل تؤدي في بعض الحالات إلى إغلاق تام لمجرى الهواء، وبعكسها أصوات اللين فإنها تجد حدًّا أدنى من تلك الحوائل، بالقياس إلى ما تصادفه الأصوات الصّامتة»[٤٨].

وتعدّ أصوات العربية كلها صامتة عدا أصوات (الواو والياء والألف) وما يتفرع منها من حركات أصوات صامتة، وللأصوات الصامتة بعض الصفات الخاصّة بها، منها ما تسمى بالصفات العامّة، نحو الجهر والهمس، الشدة والرخاوة...إلخ، وصفات خاصّة نذكر منها التكرار، الانحراف، التفشي والاستطالة... إلخ[٤٩].

أ - مصطلحات الصّفات العامّة:

١ - الجهر والهمس:

قد رأينا فيما سبق ذكره أنّ للأصوات صفات كثيرة وعديدة، وتصنف هذه الأصوات بحسب اعتبارات خاصّة تعتمد في التقسيم، وأولها ذبذبة الوتران الصّوتيان من عدمهما في ظاهرة (الجهر والهمس)[٥٠].

لقد عرف العرب هذا التقسيم والتصنيف وميزوا بين مجهور الأصوات ومهموسها. ونلفي سيبويه يعرّف المجهور في قوله: «فالمجهور حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصّوت، فهذه حال المجهورة في الحلق والفم، إلا أن النون والميم قد يعتمد لهما في الفم والخياشيم، فتصير فيهما غنّة؛ والدليل على ذلك أنك لو أمسكت بأنفك ثم تكلمت بهما لرأيت ذلك قد أخلّ بهما»[٥١]. وحروفه عنده تسعة عشر، بحيث يقول في عدها: «فأمّا المجهورة، فالهمزة، والألف والعين، والغين، والقاف، والجيم، والياء، والضّاد، واللام، والنّون، والرّاء، والظاء والذال، والباء، والميم، والواو، فذلك تسعة عشرة حرفاً»[٥٢]، أمّا المهموس فعرفه سيبويه بقوله: «هو حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فردّدت الحرف مع جرى النفس، ولو أردت ذلك في المجهورة لم تقدر عليه، فإذا أردت إجراء الحروف فأنت ترفع صوتك إن شئت بحروف اللين والمد، أو بما فيها منها، وإن شئت أخفيت، والأصوات المهموسة عند سيبويه: «...الهاء والحاء والخاء والكاف والشين والسين والتاء والصاد والثاء والفاء، فذلك عشرة أحرف».

فمصطلحا (الجهر والهمس) وردا عند القدامى بمعنى واحد، هذا ما يؤكده ابن جني في قوله: «فمعنى المجهور: أنه حرف أشبع الاعتماد من موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت، وأما المهموس حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس وأنت تعتبر ذلك بأنه قد يمكنك تكرير الحرف مع جري الصوت نحو سسس، كككك، ههhe، ولو تكلفت مثل ذلك في المجهور لما أمكنك»[٥٣]. فابن جني هنا أعاد ما أتى به سيبويه في الجهر والهمس، وكذلك يقول الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) في الشأن نفسه: «والجهر إشباع الاعتماد في مخرج الحرف ومنع النفس أن يجري معه، والهمس بخلافه، والذي يعرف به تباينهما أنك إذا كررت القاف فقدت قق، وجدت النفس محصوراً، لا تحس معها بشيء منه، وتردد الكاف فتجد النفس مقاوداً لها، ومساوقاً لصوتها»[٥٤]، وأيضا ابن الجزري (ت ٨٣٣هـ)[٥٥].

فنلاحظ أن سيبويه كان على علم حقيقي بطبيعة الجهر والهمس الصوتية. وبعد الإمعان في تعريفه لهما، يمكن لنا أن نستخلص بعض الملاحظات:

أن سيبويه استعمل في التعريفين مصطلحي (الإشباع والإضعاف)، ويبدو من المقابلة بينهما أن الإشباع يعني التقوية، والإضعاف يعني سلب القوة.

الإشباع ◄──────── التقوية.

الإضعاف ◄──────── سلب القوة.

يظهر من إسناد الإشباع والإضعاف (الاعتماد) واتفاق منع جري الصوت مع إشباع الاعتماد وجري النفس مع إضعاف الاعتماد، أن الاعتماد يعني الضغط:

اعتماد ◄──────── ضغط[٥٦].

يتجلى من استعمال سيبويه لمصطلح (موضع) دون مصطلح (مخرج) في تحدثه عن الجهر والهمس، فالمقصود بالمصطلح الأول غير المقصود بالمصطلح الثاني وأن (المخرج) دون الموضع، حيث يقول تمام حسان في هذا الشأن: «إن الاعتماد له موضع، ولا يوصف بأنه له مخرجاً؛ لأن المخارج عند سيبويه للحروف فقط... وكذلك الاعتماد يكون من موضعه (والضمير للاعتماد) واقعاً على مخرج الحرف، ضاغطاً عليه فمنشأ الاعتماد وموضعه هو الحجاب الحاجز، الضاغط على الرئتين؛ لإفراغ ما فيهما من هواء، وهو -أي: الاعتماد أو الضغط- واقع على مخرج الحرف، أي: المكان الذي يتم نطقه فيه»(٥٧)، ويظهر أيضاً من

كلام سيبويه في قوله: «ومنع النفس أن يجري معه... ويجري الصوت»(٥٨) ، أي: أن هناك نوعاً من التقابل بين النفس وبين الصوت، يمكن توضيحه كما يأتي:

النّفس ————◀ بالهمس (Bréhat).

الصّوت ————◀ بالجهر [٥٩](Voice).

ويؤكد هذا الكلام لمصطلحات العبارة السابقة، وهي منع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت، فكأن الأوتار الصوتية حين يتقارب بعضها من بعض، تكاد تمنع الهواء من المرور، وهذا يجعل الهواء يؤثر عليها بالاهتزاز المستمر حتى ينتهي الصوت إلى مخرجه، ويبرز إلى الوجود، وأما المهموس فإن سيبويه قد صرّح بأنه حرف أضعف الاعتماد من موضعه حتى جرى معه النفس[٦٠]، وجري النفس مع الصوت معناه أن الهواء وجد الطريق متسعاً لخروجه، وهذا فيما يبدو نتيجة ابتعاد الوترين عن بعضهما، فلا يؤثر الهواء فيهما بالاهتزاز، ومن ثم تضعف قوة بروز الحرف؛ مما يجعله مهموساً[٦١]، حيث يوافق هذا الرأي إبراهيم أنيس، إذ يقول مفسراً للعبارتين السابقتين: «منع النفس وجري النفس» ومعنى هذا أن الحس المرهف لسيبويه، جعله يشعر مع المجهور باقتراب الوترين الصوتيين أحدهما من الآخر حتى يكادان يسدّان طريق التنفس، وتلك هي الصفة التي وضحها المتأخرون من علماء الأصوات، حين وصفوا ما يجري في الحنجرة مع المجهورات، وهذا يضطر هواء التنفس يندفع من بينهما في قوة تحرك الوترين الصوتيين، وتجعلهما يتذبذبان حتى ينقضي الاعتماد، أي: حتى تنتهي العملية العضوية المطلوبة في إصدار الصوت، أمّا في حالة المهموس، فتجد طريق التنفس معه مفتوحاً، بحيث يسمح بانسيابه حرًّا، فقد عبّر سيبويه أيضاً عن المهموس بضعف الاعتماد، أي: عدم تمكن الصوت في أثناء جريانه في مجراه ؛مما يترتب عليه قلة وضوحه، وتلك هي الحالة التي عبّر عنها المحدثون بقولهم: إنّ الوترين الصوتيين مع المهموس، يبتعد أحدهما عن الآخر، فينطلق النفس من بينهما دون الحاجة إلى تحريكهما[٦٢]، وبهذا نجد أنّ تعريف سيبويه (للمجهور والمهموس) لا يقوم أساساً على اهتزاز الوترين الصوتيين في الحنجرة أو عدم اهتزازهما، وإنما يقوم على جري النّفس أو عدم جريه، وهذا ما يقودنا إلى النتائج التالية:

أ – أنّ سيبويه لم يكن يعرف وظيفة الأوتار الصوتية في الجهر والهمس، بل لم يكن يعرف حتى تركيب الحنجرة؛ بدليل تسميته إياها أقصى الحلق واعتبار إياها جزءاً قصيًّا من الحلق، حيث نجد حسام النعيمي يؤكد هذا في قوله: «والعلماء العرب، لم يكونوا يعرفون دور هذين الوترين في صفة الحروف، ومن ثم لم يشيروا إليهما»[٦٣].

ب – أنه رأى الجهر نتيجة لتقوية الضغط والتمكن، كما رأى الهمس نتيجة لإضعافه وعدم التمكن.

ج – فسيبويه يرى أن الجهر مظهره (الصوت)، وأنّ الهمس مظهره (النفس)[٦٤].

٢ – الشدّة والرخاوة:

تحدث ظاهرة (الشدّة والرّخاوة) عن طريق التقاء عضوي النطق التقاءً محكما، وعندما ينفصلان يحدث الصوت الشديد، أما الصوت الرخو فيحدث عدم التقاء عضوي النطق التقاءً شديداً؛ مما يسمح بمرور الهواء وحدوث احتكاك[٦٥]، وقد وصف سيبويه (الشدة والرخاوة) بدقة، حيث يقول: «ومن الحروف الشديدُ، وهو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه، وهو الهمزة، والقاف، والكاف، والجيم، والطاء والتاء، والدال، والباء، وذلك أنك لو قلت ألحَجَ ثم مددت صوتك لم يجر ذلك»[٦٦]، ومنع جريان الصّوت هو الانحباس المؤقت الذي نحس به في مخرج الحرف لحظة قصيرة جدًّا؛ بسبب التقاء العضوين التقاء محكماً، فإذا انفرجا فجأة سمعنا ما يسمى بالصّوت(الشديد)، وهو ما يسميه المحدثون بالصّوت (الانفجاري)، وبهذا فرّق سيبويه بين (المجهور والمهموس)، كما ظن البعض، فالمجهور –كما ذكرنا سابقاً–

نحس فيه بمنع النفس وعدم انطلاقه حرًّا طليقاً، ولكن الصّوت معه لا يمنع، بل نظل نسمعه، أمّا مع الشديد فعند المخرج يمنع الصوت، فلا نسمع شيئاً، طالما كان الانحباس في المخرج موجوداً(٦٧)، وما يبرر هذا قول إبراهيم أنيس في هذا الشأن: «والدليل على ما نقول أن سيبويه حين تحدث عن اللام والنون اعتبرهما من الحروف الشديدة؛ لأنّ طرف اللسان معهما يلزم مكانه، ولكن الصّوت مع هذا يخرج، ففي حالة اللام يخرج الصّوت من جانبي الفم وفي حالة النون يخرج من الأنف»(٦٨)، ويقول سيبويه أيضاً في الأصوات الرخوة ما نصّه: «ومنها الرّخوة وهي: الهاء، والحاء والغين، والخاء، والشين، والصاد، والضاد، والزاي، والسين، والظاء، والثاء، والذال والفاء، وذلك إذا قلت الطّس وانْقَض، وأشباه ذلك، أجريت فيه الصوت إن شئت»(٦٩). فهذه الأصّوات الرخوة برغم التقاء العضوين وحدوث انحباس، لكن هذا الانحباس ليس كليًّا، بل جزئيًّا، يترك بينهما ممراً ضيقاً، يسمح بتسرب الهواء. وتسرب الهواء هذا هو الذي عبّر عنه سيبويه «بجريان الصوت»(٧٠).

وأضاف علماء العربية صفة ثالثة للصّوت – غير الشديد والرّخو – اصطلحوا عليه متوسطاً تارةً وما بينهما تارةً أخرى، حيث يقول (ابن الحاجب) في هذا الشأن: «...تنقسم جميع حروف التّهجي قسمة مستأنفة ثلاثة أقسام، شديدة ورخوة، وما بينهما...»(٧١)، وأطلق عليه المتأخرون (مصطلح التوسط)، معللين ذلك أنه في بعض الأصوات لا يلاقي الهواء عند مروره في مجراه انحباساً ولا احتكاكاً؛ إمّا لأن مجراه في الفم من المعوقات كما في صوتي الواو والياء، وإمّا لأن مجراه في الفم يتجنب المرور بنقطة السداد والتضييق كما في صوت اللام حيث يوضّح هذا إبراهيم أنيس في كتابه (الأصّوات اللّغوية)، ويقول ما نصّه: «...مع بعض الأصوات قد يجد النفس له مسرباً، يتسرب منه إلى الخارج وحينئذ يمر الهواء دون أن يحدث أي نوع من الصفير أو الحفيف، ويلاحظ هذا مع اللام والنون والميم والراء»(٧٢). ولعل هذا هو الذي دعا القدماء إلى تسمية هذه الأصوات بالأصوات المتوسطة، أي: التي ليست انفجارية ولا احتكاكية أو لا شديدة ولا رخوة، حيث يقول سيبويه في هذا الصدد: «وأما العين فبين الرخوة والشديدة، تصل إلى الترديد فيها؛ لشبهها بالحاء»(٧٣)، وقد برهن علماء الأصوات المحدثون بتجاربهم على أن هذه الأصوات تكوّن مجموعة خاصة، لا هي بشديدة ولا رخوة، واصطلحوا عليها الأصوات المائعة (liquides) (٧٤).

أمّا حديث علماء الأصوات المعاصرين عن (الشدة والرخاوة)، فلم يختلف عمّا قال به القدماء فأوعزوه إلى طريق تيار الهواء المندفع من الرئتين، كما يوضحه رمضان عبد التواب في قوله: «...لقد قلنا إنه في الإمكان أن يعوق تيار الهواء الخارج من الرئتين عائق: يضعه من المرور، عند أي مخرج من هذه المخارج، ثم يزول هذا العائق بسرعة، وبهذا يندفع الهواء الخارج بانفجار شديد، وإما أن يضيق المجرى عند أي مخرج من هذه المخارج ضيقاً، يسمح للهواء بالمرور مع الاحتكاك بمكان التضييق»(٧٥).

ويسمى الصّوت الخارج في حالة وجود عائق عضوي صوتاً شديداً أو انفجاريًّا(٧٦)، ويصطلح عليه أيضاً انسداليًّا وما يسميه الغربيون (Plosive)، حيث يقول إبراهيم أنيس في هذا الصدد: «...وقد ينحبس في مكان ما لحظة سريعة جدًّا، بعدها ينطلق بقوة، وهنا نلحظ له انفجاراً ودويًّا»(٧٧)، أمّا الصّوت الحاصل في حالة تضييق نقطة في المخرج فيسمى صوتاً رخواً أو احتكاكيًّا، وقوله أيضاً في الرخو: «أمّا الأصوات الرخوة فعند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباساً محكماً، وإنما يكتفي بأن يكون مجراه عند المخرج ضيقاً جدًّا، ويترتب على ضيق المخرج أنّ النّفس في أثناء المرور بمخرج الصّوت يحدث نوعاً من الصفير أو الحفيف، تختلف نسبته تبعاً لنسبة ضيق المجرى»(٧٨)، وكل صوت صدر بهذه الطريقة، اصطلح القدماء على تسميته بالصوت الرخو. وهذه الأصوات يسميها المحدثون بالأصوات الاحتكاكية fricatives، وعلى قدر نسبة الصفير في الصوت، تكون رخاوته، ويجعل (فندريس) لإنتاج الصوت الانفجاري ثلاث مراحل، فيقول ما نصّه: «ففي كل صامت انفجاري ثلاث خطوات متميزة، الإغلاق أو الحبس، والإمساك الذي قد يكون طويل المدى أو قصيره، والفتح والانفجار...»(٧٩).

والشرط الوحيد في إنتاج الأصوات (الشديدة الانفجارية) هو سرعة زوال العائق، فإنه يوجد صوت من أصوات العربية لا يزول فيه العائق، بسرعة بل إن العضوين المتصلين لا ينفصلان انفصالاً سريعاً، وإنما انفصالهما انفصال بطيء، وفي الانفصال البطيء مرحلة بين الانسداد المطلق والانفتاح المطلق شبيهة إلى حدّ ما إلى التضييق الذي عرفنا أنه من مميزات الأصوات الرخوة الاحتكاكية، لذا فإن هذا الصّوت يجمع بين الشدّة والرخاوة، بمعنى أنه يبدأ شديداً انفجاريًّا، وينتهي رخواً احتكاكيًّا[٨٠]، واصطلح عليه المحدثون عدّة مصطلحات، منها (الصوت المركب)، و(الصوت المزجي)، و(الصوت المزدوج)، وما يسميه علماء الغرب بـ: (Africaté)، وكذلك يصفها أحمد حساني في قوله: «أمّا الجيم فهي انسدادية مزدوجة مركبة أو معطّشة»[٨١]، وفي الأخير نرى أنّ تعريف سيبويه لظاهرة «الشدة والرخاوة» يلفت نظرنا إلى شيء تنبّه له العلماء الغربيون كذلك هو أن الأصوات الشديدة أصوات وقتية آنية (moment lente)، لا يمكن التغني بها وترديدها؛ لأنها تنتهي بمجرد زوال العائق وخروج الهواء، أمّا الأصوات الرخوة فإنها أصوات استمرارية متمادّة (Permanente)، يمكن التغني بها واستمرار نطقها بلا انقطاع، ما دام الهواء موجوداً، كما يوضح هذا (جان كانتينيو) بقوله: «وتوافق المقابلة بين الشدة والرخاوة مقابلتنا بين (occlusion) و(occlusive) موافقة كاملة.

٣ – الاستعلاء والاستفال:

تعرّض القدماء إلى هذه الظاهرة، واصطلحوا عليها عدّة مسميات، فنجد ابن جني يقسم الأصوات العربية إلى قسمين، أطلق عليهما مصطلحي الأصوات (المستعلية والمنخفضة)، ويعرف المستعلية بقوله: «فالمستعلية سبعة وهي: الخاء والغين والقاف والضاد والطاء والصاد والظاء، وما عدا هذه الحروف فمنخفض»[٨٢]، وفسّر الاستعلاء بقوله: «ومعنى الاستعلاء أن تتصعد في الحنك الأعلى، فأربعة منها فيها مع استعلائها إطباق، وقد ذكرناها، وأما الخاء والغين والقاف فلا إطباق فيها مع استعلائها»[٨٣]، أمّا الزمخشري[٨٤] وابن يعيش[٨٥] فيعرّفان هذه الظاهرة الصّوتية التي تعتمد على وضعية مقدمة اللسان فيقولان في هذا ما نصّه: «الاستعلاء بارتفاع اللسان إلى الحنك، أطبقت أم لم تطبق، والحروف المستعلية هي الحروف المطبقة الأربعة، ثم القاف والخاء والغين»، وهذا ما يؤكده الرضى الأستربادي في قوله: «إن الحروف الثلاثة غير المطبقة، يرتفع اللسان بها أيضاً، ولكن لا إلى حدّ انطباق الحنك عليها»[٨٦]، بمعنى أنه بداية إطباق لا إطباق كله، أمّا ابن الجزري فيعرّف صفة الاستعلاء والاستفال بقوله: «والمستفلة وضدها المستعلية، والاستعلاء من صفات القوة، وهي سبعة، يجمعها قولك (قظ – خص – ضغط)، وهي حروف التفخيم على الصواب، وأعلاها الطاء كما أن أسفل المستفلة الياء، وقيل حروف التفخيم هي حروف الإطباق، لا شك أنها أقواها تفخيماً»[٨٧].

الاستعلاء لا يخلو من بعض الاتصال بالإطباق، كما يلاحظ من تعريفات القدامى، خاصّة ابن جني الذي فصّل وأفاض في قضية وصف الاستعلاء وجزئياتها وأشار إلى الحروف المستعلية في كونها غير مطبقة، أي: لم يترك مجالاً للّبس، حيث يشير ابن جني في تعريفه (التصعد في الحنك الأعلى) ارتفاع مؤخرة اللسان فيها، وقد تبين لنا أن أصوات الاستعلاء التي ذكرها العرب لا تخرج عن كونها (لهوية) كالقاف، أو (طبقية) كالغين والخاء، و(أسنانية لثوية) كالصاد والضاد والطاء والظاء، وترتفع معها جميعاً مؤخرة اللسان صوب الحنك الأعلى، هذا ما يوضّحه عبد الواحد وافي في حديثه عن صفتي الاستعلاء والاستفال أو الانخفاض حيث يقول: «الاستعلاء هو الصعود والارتفاع في أعلى الحنك، والانخفاض أو الاستفال ضدّه، وحروف الاستعلاء هي حروف الإطباق والخاء والغين والقاف، وحروف الانخفاض هي ما عدا ذلك»[٨٨].

ولم يحدّد ابن جني للحروف المستفلة أو المنخفضة تعريفاً دقيقاً، وإنما اكتفى بالقول: إن المنخفضة هي ما عدا الحروف المستعلية السبعة «فالمستعلية سبعة... وما عدا هذه الحروف منخفض»[٨٩]، فلم يشر أية إشارة إلى القصد بالتحديد إلى الاستفال أو الانخفاض، لكن يوجد شيء من هذا القبيل عند الأستربادي

في شرحه لـ(شافية ابن الحاجب)، حيث شرح هذا الخير شيء ما عن مصطلحي الاستعلاء والانخفاض، فقال: «إنها الحروف التي ينخفض معها اللسان ولا يرتفع، وهي كل ما عدا المستعلية»[٩٠].

ولم يوجد وصف هذه الظاهرة (الاستعلاء والانخفاض) عند عالمنا الجليل سيبويه، حيث أشار إليه من خلال حديثه عن حروف الحلق، وقال بأنها حروف سفلت في الحلق ووصف ما سواها بالحروف المرتفعة[٩١]، أي: أنه لم يورد لها (الاستعلاء والانخفاض) عنصراً مستقلًا بذاته نحو (الجهر والهمس والشدة والرخاوة...إلخ)، وهذا ما يوضحه الدكتور حسام النعيمي في قوله: «ووصف الحروف بالاستعلاء والانخفاض، لم أجده عند سيبويه، ويبدو أن اتصال أقصى اللسان بأدنى الحلق أو أقصى الحنك اللين (اللهاة) هو الذي جعلهم يصفون هذه الثلاثة الخاء والغين والقاف بالاستعلاء»[٩٢]، ويضيف بعض المحدثين العين والهاء إلى الحروف المستعلية.

٤ - التفخيم - الإطباق والترقيق - الانفتاح:

التفخيم هو ظاهرة صوتية، أو أثر صوتي يصاحب نطق بعض الأصوات، حيث يعرّفه المحدثون بأن (التفخيم – vélarisation) أثر سمعي، ينتج عن عوامل فسيولوجية متداخلة، وسمّوه أيضاً التفخيم، أو التجليد أو التسمين، وهو صفة بعض الحروف، منها المطبقة الأربعة، وكذا القاف والخاء والغين والراء واللام[٩٣]، وهو خلاف (للترقيق)، أي: مقابل له، وفي كيفية حدوث هذه الظاهرة الصّوتية، يقول الدكتور كمال بشر: إنها تقوم على عاملين «أولهما ارتفاع مؤخر اللسان تجاه أقصى الحنك (The velum) أو (The soft palats) الحنك اللين، فيحدث تغير في التجويف الفموي، يحدث رنيناً مسموعاً (Résonance)، ثانيهما على ما يقال: رجوع اللسان إلى الخلف بصورة أسرع مما يحدث له في أثناء النطق بالأصوات المرققة»[٩٤]، هذا يوضح أن للتفخيم جانبين جانباً عضويًّا، متمثلاً في وضع اللسان وما يتبعه في الفم، وجانباً سمعيًّا ذا خاصية مميزة.

ووصف الأصوات اللغوية بهذه الصفة، يعدّ من خصوصيات اللغات السامية، حيث يقول فهمي حجازي موضحاً الأمر: «تصنيف الأصوات اللغوية من حيث الإطباق والانفتاح، يعدّ من السمات المميزة للغات السامية، وكان سيبويه أول من تعرف على هذه السمة. والأصوات المطبقة في اللغة العربية هي: الصاد، والضاد، والطاء، والظاء»[٩٥]، هذا عند المتأخرين، أمّا عند أئمة اللغة فنلفي الخليل يستعمل مصطلح الحروف (الفخام)، جمع فخم، إشارة إلى هذه الأصوات الأربعة ذاتها التي أطلق عليها البعض (الحروف المطبقة أو حروف الإطباق)، وفي استخدام هذا المصطلح إشارة واضحة إلى الأثر السمعي لهذه الأصوات، دون التعرض لعملية إصدارها[٩٦]، ويبدو أن هذا المصطلح الخليلي المأخوذ من الفعل (فَخُمَ) قد وجد له مكاناً في بعض أعمال التابعين، وسوّغ لبعضهم توليد مصطلح آخر من المادة الأصلية ذاتها وهو (التفخيم).

أمّا سيبويه فيذكر الحروف المطبقة وهي عنده الصاد، والضاد، والطاء، والظاء، ويعرّفها كالآتي: «وهذه الحروف الأربعة، إذا وضعت لسانك في مواضعهنّ، انطبق لسانك من مواضعهنّ إلى ما حاذى الحنك الأعلى من اللسان، ترفعه إلى الحنك، فإذا وضعت لسانك فالصوت محصور فيما بين اللسان والحنك إلى موضع الحروف»[٩٧]. حيث نستخلص من كلام سيبويه النقاط التالية:

- الحروف المطبقة هي الصاد، الضاد، الطاء، الظاء.
- الإطباق يتم برفع اللسان إلى الحنك الأعلى.
- الإطباق يحصر الصوت ومعناه الأثر السمعي بين اللسان والحنك.
- الإطباق ضد الانفتاح.
- الحروف المنفتحة كل ما عدا المطبقة.
- الإطباق يرادف التفخيم، والتفخيم يلازم الإطباق كما في ص. ض. ط. ظ، لكنه لا يتوقف عليه، وبهذا

يكون سيبويه بعبقريته قد أدرك في هذا الزمن السحيق[٩٨] الخواص المميزة لأصوات الإطباق، وأدرك أنه يمكن نسبة هذه الأصوات إلى موضعين من مواضع النطق: موضع النطق الأصلي للصوت المعين، وموضع الإطباق، وهو عنده ما حاذى الحنك الأعلى من اللسان، وأدرك أيضاً عملية الإطباق ذاتها، وهي عملية فيزيولوجية وأثرها السمعي في الأصوات ألا هو (التفخيم)، وهذا ما يوضح أن كلام سيبويه يتفق مع وجهة النظر الحديثة في هذه الظاهرة الصوتية المركبة للتفخيم.

ب – مسميات الصّفات الخاصّة في الكتاب:

ويصطلح عليها أيضاً الصّفات الأحادية، التي ليس لها مقابل، وعددها غير محدد ولا نهائي، ونذكر من أهمـها:

١ – الذلاقة والإصمات:

وهذان المصطلحان انفرد بهما العرب القدامى، ولم يعرفهما المحدثون من أهل الاختصاص، حيث يعرّف ابن دريد مصطلح (ذلق) في جمهرته، بأنه طرف اللسان المستدق[٩٩]، والذلاقة في الأصوات هي مصطلح، يندرج تحته نوعان من الأصوات، الأول ذلقي، مخرجه من ذلق اللسان من طرف غار الفم، ويشمل أصوات (الراء واللام والنون)، والثاني شفوي، مخرجه من بين الشفتين، ويشمل أصوات (الفاء والميم والياء)، حيث يوضح هذا الدكتور حامد هلال في قوله: «المذلقة هي التي يعتمد عليها بذلق اللسان، وهو مصدره وطرفه وهي ستة (مر بنفل)»[١٠٠]، ويطلق على هذين الصفتين عدّة مصطلحات، منها (الذلقية، أو الذليقة، أو الذولقية).

فقد أشار إليها الخليل في معجمه بقوله: «أعلم أن الحروف الذلقية والشفوية ستة وهي: (ر، ل، ن، ف، ب، م)، وإنما سميت هذه ذلقاً؛ لأنّ الذلاقة في المنطق إنما هي بطرف اللسان والشفتين، وهما مدرجتا هذه الأحرف الستة، منها ثلاثة ذلقية «ر، ل، ن تخرج من ذلق اللسان من طرف غار الفم، وثلاثة شفوية (ف، ب، م) مخرجها من بين الشفتين»[١٠١].

و(الإذلاق) في اللغة العربية يقابله مصطلح (الإصمات)، وهو يشمل باقي أصوات العربية، إنما عدّوها مصمتة؛ لأنها على رأي القسطلاني (ت ٩٢٣هـ) تعني المنع، تقول: أصمتت، أي: منعت ،أي: تختص ببناء كلمة في لغة العرب، إذ كثرت لاعتياصها على اللسان، فهي حروف تنفرد بنفسها في كلمة أكثر من ثلاثة أحرف حتى يكون معها غيرها من الحروف المذلقة[١٠٢]، هذا ما يؤكده ابن جني في قوله: «سميت مصمتة أو صمت عنها»[١٠٣]، بحيث كان السبق للخليل بن أحمد في وضع ضوابط (الذلاقة والإصمات)، في الأصوات العربية، حيث تعتمد نظريته على أن أية كلمة رباعية أو خماسية معرّاة من أصوات الذلاقة؛ فلابدّ أن تكون محدثة، مبتدعة ليست من كلام العرب[١٠٤].

ونعود في السياق نفسه إلى ابن جني الذي فصّل في هذه المسألة، فهو يجعل حروف الذلاقة ستة، وهي: «اللام والراء والنون والفاء والباء والميم؛ لأنه يعتمد عليها بذلق اللسان، وهو وصدره وطرفه»(١٠٥)، والحروف المصمتة هي باقي الحروف، وفي هذه الحروف الستة سر طريف، ينتفع به في اللغة، وذلك أنك متى رأيت اسماً رباعيًّا أو خماسيًّا غير ذي زوائد، فلابد فيه من حرف من هذه الستة أو الحرفين نحو: «جعفر، وقعضب، وسلهب، وسفرجل...إلخ»، فمتى وجدت كلمة رباعية أو خماسية معرّاة من بعض هذه بالأحرف الستة، فاعلم بأنه دخيل في كلام العرب وليس منه؛ ولذلك سميت الحروف المصمتة، أي: صمت عنها، أن تبنى منها كلمة رباعية أو خماسية معرّاة من حروف الذلاقة[١٠٦]، ويظهر أن مصطلح (الذلاقة) هنا لا يعني أكثر من معناه الشائع المألوف وهو القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعثم، فذلاقة اللسان-كما نعرف- جودة نطقه وانطلاقه في أثناء الكلام[١٠٧]، وهذا المصطلح في المعجم اللغوي العربي الحديث كما ذكره الدكتور رشاد حمزاوي في كتابه (المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة

العربية/ consonnes bilabiales et liquide) اللام والراء والنون، لقد سمى بعد القدماء هذه الأصوات الثلاثية بالأصوات الذولقية»[١٠٨]، ولم يرد هذا المصطلح (الذلاقة و الاصمات) في ثنايا الكتاب، لكن سيبويه يكون قد أشار إليه من بعيد في أبواب وفصول الكتاب المتعددة والمتنوعة، وقد أيّدت المباحث الصوتية التي جاء بها الدكتور إبراهيم أنيس شيوع استعمال حرف اللام نحو (١٢٧) مرة في كل ألف من الأصوات الصامتة في العربية، وأن نسبة الميم (١٢٤) مرة في كل ألف مرة منها، وأن نسبة النون بلغت (١١٢) مرة كذلك[١٠٩].

٢ – التفشّي:

هذا المصطلح يطلق على صفة خاصة بصوت (الشين) ومجهورها؛ وذلك لأن اللسان يتفشى فعلاً على الحنك، فيتكوّن في وسطه نوع من القناة، ينطلق منها النفس ولا يقتصر تسربه على المخرج، بل يتوزع في جنبات الفم، وقد أقرّ مجمع اللغة العربية بالقاهرة تسميته بـ (chantante hushig Sound)، وهذا ما يوضحه الدكتور رشاد حمزاوي: «...وهو الشين ومجهورها، ويتميز بأن مجرى الهواء معه أكثر اتساعاً منه في أصوات الصفير، وأن الهواء معها لا يقتصر تسربه على المخرج، بل يتوزع في جنبات الفم»[١١٠].

وقد عُرفت ظاهرة التفشي عند العرب، فهذا ابن دريد يقول في مقدمة (الجمهرة) في معرض حديثه عن الأصوات ما نصّه: «...إلا أنها دخلت على الشين؛ لتفشي الشين وقربها من عكدة اللسان، بل هي مجاورة للعكدة إلى الفم»[١١١]، وفسّر العكدة في جمهرته، بأنها أصل اللسان، إنما قال ذلك بقرب مخرج الشين من مخرج الجيم والياء؛ لأن هذه الأصوات عند سيبويه وعنده من مخرج وسط اللسان بينه وبين الحنك الأعلى.

نلفي ابن الجزري يذكر حروف التفشي، ويخصّ منها الشين اتفاقاً؛ لأنه تفشى في مخرجه حتى اتصل بمخرج الطاء، وأضاف إليها بعضهم الفاء، والضاد، وبعضهم الراء والصاد والسين والياء والثاء والميم[١١٢]. ومن المحدثين من يخصّ هذه الصفة بحرف الشين وحده، هذا ما يوضحه الدكتور الزوبير دراقي: «حرف واحد صفته التفشي وهو الشين، والتفشي يتحقق عندما ينبسط اللسان على الحنك، تاركاً في الوسط ممرًّا ينساب منه النفس وينتشر»[١١٣].

وهذا يبين أنهم لم يضيفوا على ما جاء به القدماء شيئاً ذا بال يذكر، وسيبويه قد تحدث عن صوت الشين بقوله: «ومن وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى مخرج الجيم والشين والياء»[١١٤].

هي صفة (الصّاد والزّاي والسّين)، وسميت عند العرب كذلك؛ لأن صوتها كالصّفير، وهي تخرج من بين الثنايا وطرف اللسان، فينحصر الصّوت هناك ويصفر به[١١٥].

٤ – القلقة (Sonorisation):

القلقة ليست في الحقيقة إلى مبالغة الجهر في الصوت؛ وذلك لئلا تشوبه شائبة همس أو غير ذلك كما شاع في لهجات الكلام[١١٦]، وهي صفة توجد في الحروف التي تجمع بين الجهر والشدة، عدد حروفها خمسة، يجمعها قولك (قطب جد)، وهي نوعان: قلقلة كبرى أو قوية، حين تكون في نهاية الكلمة عند الوقوف، وقلقلة صغرى حين تكون داخل الكلمة[١١٧]، حيث يورد شهاب الدين القسطلاني نصًّا في هذا الصدد: «...ومنها حروف القلقلة ويقال (القلقلة)، وهي خمسة، جمعوها في (قطب جد)، وتكون متوسطة كباء (نبعث)، وجيم (النجدين)، ودال (مددنا)، وقاف (خلقنا) وطاء (أطوار)، ومتطرفة كباء (لم يتب)، وجيم (لم يخرج)، ودال (لقد)، وقاف (من يشاقق) وطاء (تشطط)، لتقلقل اللسان بها عند سكونها في الوقف وغيره»[١١٨].

ونجد هذا المصطلح في كتب التراث، حيث إنّ سيبويه يسمي أصوات القلقة بالأصّوات المشربة، فيقول: «واعلم أن من الحروف حروفاً مشربة، ضغطت من مواضعها، فإذا وقفت خرج معها من الفم صويت، ونبا اللسان عن موضعه، وهي حروف القلقة ... وذلك القاف، والجيم، والطاء، والدال، والباء، والدليل على ذلك أنك تقول الحذق، فلا تستطيع أن تقف إلا مع الصويت؛ لشدة ضغط الحرف، وبعض العرب أشد صوتاً»(١١٩). وكذلك درج هذا المصطلح، أي: القلقلة في المعاجم العربية، فصاحب لسان العرب، يعرفه: «سمى الفراهيدي أصوات القلقة بالمحقورة»(١٢٠)، فمصطلح (حروف القلقة) ورد عند سيبويه بمصطلح أو بمسمى آخر، هو الحروف المشربة، وهي في رأيه الجمع بين الجهر والهمس، بحيث جاء وصف سيبويه لحروف القلقة وصفاً دقيقاً، بحسب ما وصل إليه الدرس الصوتي الحديث.

٥ – الانحراف (Consonne latérale):

يطلق مصطلح (الانحراف) على الحرف الذي ينحرف فيه اللسان عند النطق به، وهي صفة تخص حرفاً واحداً في العربية وهو اللام، حيث يقول سيبويه في هذا الشأن: «هو حرف شديد، جرى فيه الصوت لانحراف اللسان مع الصوت، ولم يعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة وهو اللام»(١٢١).

وقد فصّل ابن جني في صفة الانحراف بدقة، حيث إنه أوعز بأنه يوجد حرف واحد في العربية منحرف وهو اللام، من خلال قوله: «ومن الحروف حرف منحرف؛ لأن اللسان ينحرف فيه مع الصوت وتتجافى ناحيتا مستدق اللسان عن اعتراضهما على الصوت، فيخرج الصّوت من تينك الناحيتين وما فويقهما وهو اللام»(١٢٢).

واللام العربية في الدّرس الصّوتي الحديث هي صوت لثوي، يتم نطقه باتصال طرف اللسان باللثة(١٢٣) حيث يعتمد طرف اللسان على أصول الثنايا العليا، بحيث تنشأ عقبة في وسط الفم مع ترك منفذ للهواء عن إحدى حافتي اللسان أو عنهما معاً، فيرفع الحنك الأعلى فلا ينفذ الهواء عن طريق الأنف ويتذبذب الوتران الصوتيان، فاللام العربية صامت، مجهور، سني، منحرف، أو جانبي، وسمي كذلك؛ لأن اللسان ينحرف فيه مع الصوت(١٢٤).

٦ – التكرار:

التكرار وهو مصطلح يوصف به صوت الرّاء في العربية (consonne roulée) وهو صفة خاصّة بالراء وحده، وهذا ما نجده عند شيوخ العربية القدماء، فسيبويه يقول في الحرف المكرر ما نصه: «ومنها المكرر هو حرف شديد، يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام، فتجافى للصوت كرخوة، ولم يكرر لم يجر الصوت فيه هو الراء»(١٢٥)، ويوضّح هذا ابن جني أيضاً في قوله: «ومنها المكرر وهو الراء، وذلك أنك إذا وقفت عليه رأيت طرف اللسان يتعثر بما فيه من التكرير؛ ولذلك احتسب الإمالة بحرفين»(١٢٦)، ويقصد القدامى بالتكرار، تعثر طرف اللسان فيه عند الوقف، ويعدّ ابن جني من أهم من درسوا مصطلح (التكرار) بكل دقة وتفصيل، وأيّده في ذلك كل من تبعه ونلفي ابن يعيش في (شرحه للمفصل) يعيد قوله: «والتكرار صفة الرّاء، وذلك إذا وقفت عليه، رأيت اللسان يتعثر بما فيه من التكرير»(١٢٧)، ونجد نفس الطرح عند الزجاجي حين يقول في التكرار: «والحرف المكرر الرّاء؛ لأن فيه تكراراً»(١٢٨). لقد حدّد سيبويه بكل دقة مفهوم صفة التكرير، وسار على نهجه كل من أتى من بعده، خاصة ابن جني، بل لم يزيدوا واكتفوا بنفس مصطلحات سيبويه، أمّا شيوع مصطلح (التكرار) عند المحدثين من علماء الأصوات، فتوافقوا على أن صفة (التكرار) خاصّة بحرف الراء، كما نجدهم اختلفوا في تعاريفهم، وتحديدهم لهذا المصطلح؛ وهذا مردّه إلى اختلاف المناهل والمشارب التي يعتمدون عليها في أبحاثهم الصوتية، ولكي نوضح هذا، أشرنا إلى أهم هذه الآراء والتعاريف، وذلك من خلال مؤلفاتهم ومباحثهم اللغوية.

فتمام حسان يأتي بمصطلح مرادف لـ(الصوت المكرر) وهو (الاستمرار) حيث يقول: «الأصوات

المستمرة وهو الرّاء، وينطق به بترك اللسان مسترخياً في طريق الهواء الخارج من الرئتين، فيرفرف اللسان، ويضرب طرفه في اللثة ضربات مكررة، وهذا معنى التكرار في صفته»[١٢٩].

أمّا إبراهيم أنيس فيقول في هذا الصدد: «الرّاء صوت مكرر؛ لأن التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا، يتكرر في النطق بها كأنما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقاً ليّناً يسيراً مرتين أو ثلاثاً لتكون الرّاء العربية»[١٣٠]، ويراد بالتكرير ملاحظة الضربات المتلاحقة التي تصحب نطق الرّاء[١٣١]، ومن هذه التعاريف الكثيرة، يبدو لنا أن المحدثين عرّفوا المكرر بنفس تعريف سيبويه، حيث إنهم يرون أن النطق بالرّاء، يتمثل في عدة اهتزازات وارتعاشات في طرف اللسان، هذا ما يجعلنا نخلص بأنهم (المحدثين) لم يضيفوا شيئاً ذا أهمية كبيرة إلى ما توصّل إليه سيبويه ومن تبعه في تحديد مفهومي (الانحراف والتكرار)، بل اكتفوا بنفس المسميات التي استعملها سيبويه.

٧ – الهاوي:

مصطلح (الهاوي) هو مصطلح تراثي أصيل، ورد في أقدم كتب التراث، وهذا ما نجده عند الخليل، عند حديثه عن حروف العربية في مؤلفه (العين)، حيث أطلق مصطلح (الهاوي) على الصوت الذي لم يكن له حيز ينسب إليه إلا الجوف، وقد سماه (بالجوفي)؛ لخروجه من الجوف وعدم وقوعه في مدرجة من مدارج اللسان أو الحلق أو اللهاة، وقد عدّ الخليل الأصوات الهوائية وهي (الهمزة والواو والياء والألف) فيقول في هذا الشأن ما نصّه: «في العربية تسعة وعشرون حرفاً، منها خمسة وعشرون حرفاً صحاحاً أحيازاً و مدارج، وأربعة أحرف جوف، وهي الواو والياء والألف اللينة والهمزة، وسميت جوفاً؛ لأنها تخرج من الجوف، فلا تقع في مدرجة من مدارج اللسان، ولا من مدارج الحلق، ولا من اللهاة، وإنما هي هاوية في الهواء، فلم يكن لها حيز تنسب إليه الجوف، وكان يقول كثيراً الألف اللينة والواو والياء هوائية، أي: أنها في الهواء»[١٣٢].

أمّا سيبويه فردّ صفة (الهاوي) إلى الألف، هذا ما نتبينه من قوله: «ومنها الهاوي وهو حرف اتسع لهواء الصوت مخرجه أشد من اتساع مخرج الياء والواو؛ لأنك قد تضم شفتيك في الواو وترفع في الياء لسانك قبل الحنك وهي الألف، وهذه الثلاثة أخفى الحروف؛ لاتساع مخرجها وأخفاهن وأوسعهن مخرجاً: الألف، ثم الياء، ثم الواو»[١٣٣]، وهذا ما نجده في شرح الشافية، حيث يقول ابن الحاجب: «لأنه في الحقيقة راجع إلى الصوت الهاوي الذي بعد الفتحة، وهذا وإن شاركه الواو والياء فيه، إلا أنه يفرقهما من جهة اتساع هواء الألف؛ لأنه صوت بعد الفتحة، فيكون الفم فيه مفتوحاً بخلاف الضمة والكسرة فإن ذلك لا يكون عنهما، فذلك اتسع هواء صوت الألف أكثر منه في الواو والياء»، فهو بهذا يعيد نفس كلام الخليل وسيبويه في هذا الموضع.

أمّا عند المحدثين فسريان هذا المصطلح (الهاوي) ملحوظ، حيث يعرّفه (جان كانتينيو) بقوله: «الهاوي، أي: الذي فيه هواء، وهو نعت ينعت به ألف الجرس، أي: الألف الذي يحدث صوتاً للمقابلة، بينه وبين الألف إذا كان عماد الهمزة»، وقد سمى العرب الألف هاوياً؛ لكونه أعلى مراتب الانطلاق في أصوات اللين.

٨ – الغنّة:

مصطلح (الغنّة) هي صفة خاصة بحرف الميم، والنون اللتين هما من المخرج الأنفي أو الخيشوم المحوّل إلى مجرى النّفس بعد انسداد فتحة الفم، ومن المتكلمين من هو أغنّ خالص والمؤنثة غنّاء؛ وهذا لإخراجه الأصوات كلها من خيشومه، وهي عند سيبويه أيضاً خاصّة بحرف الميم والنون، حيث يقول في هذا الشأن: «إلاّ أنّ النون والميم قد يعتمد لهما في الفم والخياشيم، فتصير فيها غنّة»، كما يوضح هذا أيضاً في موضع آخر عند حديثه عن الشديد، فيقول: «ومنها حرف شديد، يجري معه الصوت؛ لأن ذلك الصوت غنّة من الأنف، فإنما تخرجه من أنفك واللسان لازم لموضع الحرف؛ لأنك لو أمسكت بأنفك لم يجر معه الصّوت،

وهو النون وكذلك الميم».

وأمّا ابن جني فيعني بالغنّة: «هي خروج صوت الحرف من الخيشوم وحروفه الميم والنون؛ لأنه قد يعتمد لهما في الفم والخياشيم، فتصير فيهما غنّة»، أمّا عند المحدثين فمصطلح (الغنّة) خاص بالميم والنون، ونظيره بالمصطلح الأجنبي (nasal)، ويعرّفه محمود السعران في قوله: «تتكون الصوامت الغنّاء بأن ينحبس الهواء حبساً تامًّا في موضع الفم، ولكن يخفض الحنك اللين ليتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف، ومن أمثال الصوامت الغنّاء الميم والنون».

لقد تحدّث سيبويه عن صفات الأصّوات عامّها وخاصّها، وتميز منهجه في دراسته للأصوات اللغوية منهجاً علميًّا دقيقاً بالرغم من الفترة التي عاش فيها، فهي تعد مرحلة مبكرة جدًّا من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، هذا إن دل على شيء إنما يدل على عبقرية هذا العالم الجليل الذي خدم اللغة العربية وصنّف مباحثها. والمتأمّل يلاحظ أن التّابعين له والمحدثين قد أعادوا، وفي بعض الأحيان لم يضيفوا شيئاً على كلام سيبويه، بل إن صحّ القول اجترّوا كلامه وأفكاره، بل أعادوا نفس مصطلحاته.

فسيبويه حدّد مفهوم (الجهر والهمس) دون علمه بوجود الأوتار الصوتية، وتحدث عن مفهوم (الشدة والرخاوة)، ومفهوم (التكرير)، و (الانحراف)، وغيرها من الظواهر الصوتية التي أبدع في وصفها وتسمية مدلولاتها.

الحواشي:

(١) جان كانتينيو: دروس في علم أصوات العربية، ترجمة صالح القرمادي، د.ط (تونس: نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية بالجامعة التونسية، ١٩٦٦م)، ص١٨.

(٢) عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية، ط٣ (القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٩٦م)، ص٣٨.

(٣) عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي الملقب سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٢ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م)، ٤/٤٣٣.

(٤) السابق، الصفحة نفسها.

(٥) نفسه، الصفحة نفسها.

(٦) نفسه، الصفحة نفسها.

(٧) نفسه، الصفحة نفسها.

(٨) نفسه، الصفحة نفسها.

(٩) نفسه، ٤/٤٣٤.

(١٠) محمد رشاد الحمزاوي: المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٧م)، ص٤٦.

(١١) دروس في علم أصوات العربية، ص١٨.

(١٢) محمد بن يزيد المبرد: المقتضب، تحقيق عبد الخالق عظيمة، د.ط (بيروت: عالم الكتب، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م)، ١/١٩٢.

(١٣) أبو الفتح عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، ط١ (القاهرة: مطبعة الباجي الحلبي، ١٩٥٤م)، ١/٩.

(١٤) ينظر: خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٢٤)، د.ط (بغداد: منشورات دار الجاحظ للنشر، ١٩٨٣م)، ص٢٣.

(١٥) السابق، الصفحة نفسها.

(١٦) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٧) نفسه، ص٢٤.

(١٨) تمام حسان: مناهج البحث في اللغة (الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٦م)، ص٦٤.

(١٩) ينظر: أصوات اللغة العربية، ص١٢٢.

(٢٠) نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ط١ (الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث، ٢٠٠٠م)، ص١٠٣.

(٢١) الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تحقيق عبد الله الدرويش (بغداد: مطبعة العاني، ١٩٧٦م)، ١/٦٤.

(٢٢) السابق، ١/٦٤.

(٢٣) نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٤) نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٥) نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٦) الكتاب، ٤/٤٣٣.

(٢٧) السابق، الصفحة نفسها.

(٢٨) محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر، ١٩٩٨م)، ص٤٩.

(٢٩) السابق، الصفحة نفسها.

(٣٠) الكتاب، ٤٣٣/٤.
(٣١) مدخل إلى علم اللغة، ص٤٩.
(٣٢) الكتاب، ٤٣٣/٤.
(٣٣) سر صناعة الإعراب، ٥٢/١.
(٣٤) السابق، ٨/١.
(٣٥) عبدالله بن جعفر ابن درستويه: تصحيح الفصيح، تحقيق عبد الله جبور، ط١ (بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٧٥م) ١٠٨/١.
(٣٦) في البحث الصوتي عند العرب، ص٢٥.
(٣٧) ينظر: محمد بن محمد بن يوسف ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، تصحيح محمد الضباع (بيروت: المطبعة التجارية الكبرى، د.ت)، ١٩٨/١.
(٣٨) ينظر: في البحث الصوتي عند العرب، ص٢٥.
(٣٩) الكتاب، ٤٣٣/٤ – ٤٣٥.
(٤٠) ينظر: السابق، ٤٣٣/٤ – ٤٣٤.
(٤١) مدخل إلى علم اللغة، ص٤٩.
(٤٢) ينظر: في البحث الصوتي عند العرب، ص٢٦.
(٤٣) الكتاب، ٤٣١/٤.
(٤٤) السابق، ٤٣٤/٤.
(٤٥) سر صناعة الإعراب، ٦٩/١.
(٤٦) أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش: شرح المفصل (بيروت: عالم الكتب، بغداد: مكتبة المتنبي، د.ت)، ١٢٨/١٠.
(٤٧) النشر في القراءات العشر، ٢٠٢/١.
(٤٨) تمام حسان: العربية معناها ومبناها، ط٣ (القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٨م)، ص٦١.
(٤٩) السابق، ص٦١.
(٥٠) الكتاب، ٤٣٤/٤.
(٥١) العربية معناها ومبناها، ص٦١.
(٥٢) سر صناعة الإعراب، ص٦٩.
(٥٣) الكتاب، ٤٣٤/٤.
(٥٤) أصوات اللغة العربية، ص١٤٠.
(٥٥) السابق، الصفحة نفسها.
(٥٦) حسام سعيد النعيمي: الدراسة اللهجية والصوتية عند ابن جني، ط١ (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام بالجمهورية العراقية – دار الرشيد، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠م)، ص٣١٣.
(٥٧) انظر: العربية معناها ومبناها، ص٦٢.
(٥٨) ينظر: في البحث الصوتي عند العرب، ص٤٥.
(٥٩) الكتاب، ٤٣٤/٤.
(٦٠) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، د.ط (القاهرة: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر، د.ت)، ص١٢٦.
(٦١) السابق، ص١٢٧.
(٦٢) الكتاب، ٤٣٤/٤ – ٤٣٥.
(٦٣) الأصوات اللغوية، ص١٢٨.
(٦٤) رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي النحوي: شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق إميل يعقوب وجماعة من الأساتذة (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م)، ٦٠/٣.
(٦٥) الأصوات اللغوية، ص٢٤.
(٦٦) الكتاب، ٤٣٥/٤.
(٦٧) السابق، ١٣٥/٤، وانظر: كمال بشر، علم الأصوات (القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٠م)، ص١٠٣.
(٦٨) رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٢م)، ص٣٣.
(٦٩) انظر: الأصوات اللغوية، ص٢٣، وعلم الأصوات، ص١٠٣.
(٧٠) الأصوات اللغوية، ص٢٣.
(٧١) السابق، الصفحة نفسها.
(٧٢) جوزيف فندريس: اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠م)، ص٤٨.
(٧٣) المدخل إلى علم اللغة، ص٣٤.
(٧٤) أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، ط٢ (الإمارات العربية المتحدة: كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدبي، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م)، ص٨٦.
(٧٥) سر صناعة الإعراب، ٧٦/١.
(٧٦) السابق، الصفحة نفسها.
(٧٧) جارالله الزمخشري: المفصل، ط٢ (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢)، ص١٩.
(٧٨) شرح المفصل، ١٢٩/١٠.
(٧٩) شرح الشافية، ٢٦٢/٣.
(٨٠) النشر في القراءات العشر، ص٢٠٢ – ٢٠٣، وانظر: مباحث في اللسانيات، ص٨٤.
(٨١) عبد الواحد وافي: فقه اللغة، ط٦ (القاهرة: مطبعة الرسالة، ١٩٦٨م)، ص١٦٢.

(٨٢) سر صناعة الإعراب، ٧٢/١.
(٨٣) شرح الشافية، ٢٦٢/٣.
(٨٤) الكتاب، ٢٢٥/٢.
(٨٥) الدراسة اللهجية والصوتية عند ابن جني، ص٣١٩.
(٨٦) الزوبير دراقي: محاضرات في فقه اللغة، ص٦٩، وانظر: مباحث في اللسانيات، ص ٨٨ – ٨٩.
(٨٧) علم الأصوات، ص٣٩٤.
(٨٨) مدخل على علم اللغة، ص٥٧ – ٥٨.
(٨٩) انظر: علم الأصوات، ص٣٩٨.
(٩٠) الكتاب، ٤٣٦/٤.
(٩١) علم الأصوات، ص٣٩٨.
(٩٢) أبو محمد بن الحسن بن دريد بن دريد: جمهرة اللغة، د.ط (بغداد: مكتبة المثنى، د.)، ٧/١.
(٩٣) أصوات اللغة العربية، ص١٤٦.
(٩٤) العين، ٥٧/١.
(٩٥) أبو العباس أحمد بن محمد بن أبي بكر القسطلاني: لطائف الإشارات لفنون القراءات، تحقيق عامر السيد عثمان وعبدالصبور شاهين، ط١ (القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م)، ١٩٣/١.
(٩٦) سر صناعة الإعراب، ٧٤/١ –٧٥.
(٩٧) العين، ٥٨/١.
(٩٨) سر صناعة الإعراب، ٧٨/١.
(٩٩) ينظر: السابق، ٧٨/١.
(١٠٠) الأصوات اللغوية، ص١١٠.
(١٠١) المصطلحات اللغوية الحديثة، ص٩٧.
(١٠٢) إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية د.ط (بيروت: دار الفكر العربي، د.ت)، ص٢٤٢، وانظر: الأصوات اللغوية، ص١٠٣.
(١٠٣) المصطلحات اللغوية الحديثة، ص١٠٦.
(١٠٤) جمهرة اللغة، ٥٤/١.
(١٠٥) النشر في القراءات العشر، ٢٠٥/١، وانظر: مباحث في اللسانيات، ص٨٥.
(١٠٦) محاضرات في فقه اللغة، ص٧٠.
(١٠٧) الكتاب، ٤٣٣/٤.
(١٠٨) شرح المفصل، ١٣٠/١٠، وينظر: الكتاب، ٤٣٣/٤.
(١٠٩) المصطلحات اللغوية الحديثة، ص١٦١.
(١١٠) محاضرات في فقه اللغة، ص٦٩، وانظر: مباحث في اللسانيات، ص٨٥.
(١١١) لطائف الإشارات، ١٩٩/١ – ٢٠٠.
(١١٢) الكتاب، ١٧٤/٤.
(١١٣) ابن منظور: لسان العرب، مادة (قلق).
(١١٤) الكتاب، ٤٣٥/٤.
(١١٥) سر صناعة الإعراب، ٧٧/١.
(١١٦) في البحث الصوتي عند العرب، ص٦٠.
(١١٧) دروس في علم أصوات العربية، ص٣٨.
(١١٨) الكتاب، ٤٣٥/٤.
(١١٩) سر صناعة الإعراب، ٧٧/١.
(١٢٠) شرح المفصل، ١٣٠/١٠.
(١٢١) أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي: الجمل، اعتنى به وشرح أبياته الشيخ محمد بن أبي شنب، ط٢ (دمشق: ١٩٥٧م)، ص٣٧٨.
(١٢٢) مناهج البحث في اللغة، ص١٣٢.
(١٢٣) الأصوات اللغوية، ص٦٧.
(١٢٤) في البحث الصوتي عند العرب، ص٦٠.
(١٢٥) العين، ٥٧/١.
(١٢٦) الكتاب، ٤٣٥/٤ – ٤٣٦.
(١٢٧) شرح شافية ابن الحاجب، ٢٥٨/٢.
(١٢٨) دروس في علم أصوات العربية، ص٣٨.
(١٢٩) الكتاب، ٤٣٤/٤.
(١٣٠) السابق، ٤٣٥/٤.
(١٣١) سر صناعة الإعراب، ٧٥/١، وانظر: أصوات اللغة العربية، ص١٤٨.
(١٣٢) المصطلحات اللغوية الحديثة، ص٢٥٠.
(١٣٣) محمود السعران: علم اللغة، د.ط (بيروت: دار النهضة العربية، د.ت)، ص١٨٤.

جمالية النص الديني في الشعر العربي المعاصر (التوراة والإنجيل نموذجاً)

د. إلهام الصنابي - المغرب

مقدمة:

شكل حادث ترجمة التوراة× إلى اللغة العربية انعطافة في الأدب العربي، حيث أثر بمسحته الرومانسية التي كانت تياراً أدبيًّا مكتسحاً للفن الإبداعي عموماً، وبهذا دخلت أفكار المسيحية بدعوى الحداثة الأدبية والانفكاك من هيمنة الأدب القديم. وقد أثرت هذه الأفكار في طائفة الشعراء الذين حملوا لواء التجديد في مطلع القرن العشرين، من بينهم «شعراء الديوان [الذين تأثروا بـ[الشعر الإنجليزي... كما مثل هذا التجديد طائفة أخرى عرفت بشعراء جماعة أبولو، وهم أيضاً متأثرون بالأدب الإنجليزي وبنقاده وشعرائه، ومثلهم أيضاً طائفة شعراء المهجر، أو طائفة دعاة الشعر الحر ورواده الذين كان تأثرهم بحركة الشعر الحر الإنجليزي أو الفرنسي واضحاً»[(١)].

وإن نظرة عجلى على بعض أعماله هؤلاء الشعراء كفيلة بتقديم صورة ولو مصغرة على حجم التفاعل والتأثر. وقد تعددت مرجعياتهم وتشعبت ثقافاتهم المختزنة، إلا أن الذي يهمنا بالدرجة الأولى هو المتون الإبداعية الشعرية، التي تستقي من النصوص الدينية مرجعية لغوية بحكم جمالية موسيقاها، وفنية صورها، فعلاقة الدين بالأدب علاقة أبدية ومحتومة «فالأدب مدعو إلى الدخول في حوار مع الدين»[(٢)]، حوار يفضي إلى الحضور التفاعلي بينهما مع تفادي غلبة طابع التقريرية وإهمال الجانب الفني، ومن هذا المنطلق، اتخذ حضور النص الديني، خصوصاً التوراة والإنجيل في الشعر عدة مناحٍ فنية ومستويات جمالية، تجاوزت الحضور النصي إلى التحوير والمحاورة.

(ا) سلطة العتبات بين الديني والشعري:

أصدر صلاح عبد الصبور ديواناً شعريًّا عنونه بـ(أقول لكم)، وهو ديوان يمتح من النصوص الدينية التوراتية والإنجيلية، تتجلى للمتلقي عبر مستويات متعددة، من بينها العنوان الذي جعله عنواناً لآخر قصيدة ضمن الديوان نفسه «(قول لكم)، يقول[(٣)]:

رَوَوْا يَا صحْبَتِي فيمَا حَدثُوا منْ قالْ
بأَنَّ الطِّفل يُولَد مثلَ نَسْم الرِّيحْ
وَحين يَدبُّ فوقَ الأرض تُثقل سَاقَه الأغلالْ
....
ولكنِّي أَقولُ لكُم بأن القَيدَ حرِّيهْ
وأنَّ النَّسْمَ مَأسُورٌ -ولاَ يدْري- بإطلاَقهْ

أَقولُ لَكم بأَنَّ الزيفَ قَدْ يَقتَاتُ بالفطنَهْ
وَسقطُ القَولِ قَد يَعلُو بأَجْنحَة مِنَ التَّرديدْ.

فكثيراً ما ردد المسيح عيسى -عليه السلام- هذه العبارة في وصاياه ونبوءاته وتشريعاته، فقد جاء في إنجيل متى: «لذلكَ أَقولُ لَكُمْ: لاَ تهْتَمُّوا لحيَاتكمْ بِما تَأْكُلُونَ وَبمَا تَشرَبونَ، وَلاَ لأَجسَادكُم بما تلبسُونَ، أَليْسَت الحيَاةُ أَفضَلَ منَ الطَّعام، وَالجسَدُ أَفضَلَ منَ اللّباس»[٤]، وجاء كذلك: «وَلكن أَقولُ لَكمْ إنَّ كُلَّ كَلمَة بَطَّالَة يَتكلَّمُ بها النَّاسُ سَوفَ يُعْطُونَ عَنهَا حساباً يَومَ الدِّين؛ لأَنَّك بكلامكَ تَتبَرَّرُ وَبكَلامكَ تُدانُ»[٥]، وقال في تنبُّئه بموته: «لأَنّي أَقُولُ لكُمْ إنّي لاَ أَشرَبُ من نتاج الكَرمَة حَتَّى يَأتيَ مَلَكُوتُ الله»[٦]، فعلى المستوى النحوي هي عبارة عن فعل مضارع مسند إلى ضمير المتكلم، هذا المخاطب الذي سيلقي كلاماً لمخاطبين مجهولين، دل عليهم ضمير المخاطب الجمع (كم)، كما أن جملة القول تبقى رهينة بباقي القصيدة، ويبدو أنه خطاب مهم وذو قيمة إخبارية قوية، فانطلاقاً من أقوال المسيح التي تلت عبارته المتكررة، (أقول لكم) نستنتج أنها أقوال تتعلق بالعلم والحكمة، واستدعاء هذه العبارة في العنوان أولاً باعتباره سلطة أولى هو استدعاء للسلطة الدينية بأبعادها المتعددة، ولم يكتف الشاعر بأن وظف الجملة الإنجيلية في العنوان، بل تعداه إلى المتن الشعري، دالاً على سلطة القول ونفاذ الدلالة.

أما أمل دنقل فإن إدراك المرجعية الدينية في شعره سهلة المنال، ونحن نقرأ ديوانه (العهد الآتي)، في إشارة إلى العهد الجديد (الإنجيل) الذي يؤمن من خلاله المسيحيون أن الإله الرب قد جاء به ليجدد العهد مع آل إسرائيل، بأن أرسل عيسى -عليه السلام- نبيًّا إلى قومه، بعد أن طغت طائفة منهم وعاثت في الأرض فساداً، وكما أن العهد الجديد بشرى من الله -حسب المسيحيين- إلى الشعب المظلوم والموعود بالنصر القريب، وأن الله سيتم مشيئته ليخلص الإنسان من الظلم والقهر، فإن عهد أمل دنقل الآتي يعتمد «على مرتكزين اثنين هما:

- المرتكز الأول: هو النقد الذاتي المر للقيم المهترئة البالية، والتمرد الثائر على أخلاقيات الهزيمة، نقد جعله يعري القيم الاجتماعية والسياسية التي جعلت الفرد العربي يعيش في مستنقع من الوحل، مقابل أحلام ووعود بالتغيير.

- المرتكز الثاني: هو التطلع إلى إمكانية الخلق الجديد، «أو بتعبير آخر، استيلاد إنسان المستقبل وواقع المستقبل في صورة تناقض واقع الهزيمة المنكر الذي عاشته وتعيشه الأمة العربية آنذاك»[٧].

وحتى يربط النص الشعري بمرجعيته الأساسية، قام أمل دنقل بتصدير هذه المجموعة بنصين دينيين، أولهما ما جاء في العهد القديم: «وَقالَ الرَّب الإلهُ هُوذَا الإنسَانُ قَد صَار كَواحد منا عَارفاً الخَير وَالشَّرَّ»[٨]، وقد جاءت هذه العبارة في الكتاب المقدس، عندما أخلف آدم وعده للرب بأن يأكل من جميع خيرات جنة (عدن)، باستثناء شجرة (معرفة الخير والشر)×، وأما التصدير الثاني فهو من العهد الجديد، حيث جاء ما يلي: «مَملَكتي ليْسَتْ من هذَا العَالَم، لَو كَانَتْ مَملكَتي منْ هَذَا العَالَم لَكانَ خُدَّامي يُجاهدونَ لكَي لاَ أُسَلَّمَ إلى اليَهُود»[٩].

كما قام أمل دنقل بعنونة بعض قصائد الديوان بأسماء ثلاثة من الأسفار التوراتية وهي؛ سفر التكوين، سفر الخروج، سفر المزامير، وقام كذلك بتقسيم هذه الأسفار الشعرية إلى إصحاحات على غرار ما جاء في التوراة، فجاء السفر الأول (التكوين) مقسماً إلى خمسة إصحاحات، والسفر الثاني (الخروج) إلى ستة إصحاحات، وأما المزامير فإلى ثمانية، وحتى باقي العناوين التي لم تتخذ أسماء الأسفار ميسماً لها، فقد تم تقسيمها إلى إصحاحات، يقول مثلا في سفر التكوين[١٠]:

الإِصحَاحُ الأَوَّل:

فِي البِدءِ كُنتُ رَجُلاً... وامرأَة... وَشجَره
كُنتُ أَباً... وَابنًا... وَروحًا قدسًا.

فسفر (التكوين) هو أول الأسفار وأهمها إلى جانب سفر الخروج -ثانيها- لأنها تحوي أحداث الخلق الأول كما دون في العهد القديم، كما أنها تشتمل –أيضاً- على أهم الشخصيات والوقائع التي شكلت بداية الشعب المختار- حسب المعتقد اليهودي- وكون أمل دنقل يبدأ سفر التكوين في ديوانه بقوله: «في البدء ..» هذا يحيلنا مباشرة إلى سفر التكوين التوراتي الذي ابتدأ بالعبارة التالية: «فِي الْبَدْءِ خَلَقَ اللهُ السَّماوات وَالأَرْضَ»[11]، وقد اختلف دنقل مع العهد القديم في إسناد فعل الخلق والكينونة، فإن كان فعل الخلق مسنداً إلى الذات الإلهية في النص الديني، فإن نص دنقل جعل الكينونة مسندة إلى الذات الإنسانية، باختلاق الجنس والوضعية العائلية، وانتقالاً الى الروح القدس، وقد دل عليه ضمير التاء المتحركة في الفعل «كنتُ»، والاختلاف يبدو أنه السمة الغالبة على ديوان (العهد الآتي)، ففي التوراة نجد أن الله الخالق يستحسن في كل مرة ما يخلقه، بل ويجده جميلاً؛ لذا تتكرر في كل نهاية خلق ما قولة: «وَرأَى اللهُ ذَلكَ أَنَّهُ حَسَنٌ» أو «وَرأَى اللهُ كُلَّ مَا عَمِلَهُ فَإِذَا هُوَ حَسَنٌ جِدًّا»[12]، فيرضى ويذهب لخلق آخر، أما أمل دنقل فلا يرضى بما هو كائن؛ لأن ما أمر به لم يكن[13]:

الإِصْحاحُ الثَّالِث:

قُلتُ: فَليكُن الحُبُّ فِي الأَرضِ لَكنَّه لَم يَكنْ!

.....

وَرأَيتُ ابنَ آدمَ يُنصِّبُ أَسْوارَه حَولَ مَزرَعة
اللهِ، يبْتاعُ من حوْله حَرسًا، وَيبيعُ لإخوته
الخُبزَ وَالماءَ يَحتَلِبُ البقَراتِ العِجافَ لتعْطِيَ اللّبَن
قُلت فَليكُن الحُبُّ فِي الأَرْضِ، لكنَّه لَم يكُن
أَصبَح الحُبُّ ملْكًا مُشاعاً لمَنْ لا يَملكُونَ الثّمنْ

....

ورأَى الرَّبُّ ذَلكَ غيرَ حَسنْ.

لقد تمرد الإنسان على أوامر القوة التي تأمر ولا تلبى أوامرُها، فهل نقول: إن هذا دليل على عدم توفرها على القوة العظيمة فعلاً، التي تقول للشيء: كن؛ فيكون؟ فالإنسان ظهرت له أنياب حيوانية، ينهش بها لحم أخيه الإنسان، بحيث أصبح النهب والجشع هما سمات الوجود الحالي، وضع لا يعترف بوجود بالمثالي والدنيء، المقدس والوضيع فالكل سواء، فالمصلحة الشخصية هي مرتكز التعامل، وهذا ما قصد إليه أمل دنقل من خلال تصديره بنص من العهد الجديد الخاص بنبوءة المسيح بالخيانة.

ومن العناوين ذات المرجعية التوراتية، نجد عبد الوهاب البياتي يختار (المحرقة)، وهي طقس ديني، يدخل في إطار احتفال كان يقوم به بنو إسرائيل، وتعتمد على إضرام النار، وإصعاد القرابين إلى أعلى الجبل، وتقديمها إلى الله درأ لغضبه، وتجنباً لإلحاق العقاب، جاء في العهد القديم ما يلي: «فَيقَرِّبُ قُربَانَه للرَّبِّ خَروفًا وَاحداً حَوليًّا صَحيحاً مُحْرَقَةً وَنَعجَةً وَاحدَة حَوليَّةً صَحِيحةً ذَبِيحَة خَطِيَّةٍ وَكَبْشًا وَاحِداً صَحيحًا ذَبِيحةَ سَلاَمةٍ...»[14]، يقول البياتي[15]:

وَصَنعتُ مُحرَقتي
وَكانَ لَظى
نيرَانِها، رِئَتي وَأَعْصابِي

وَربيعيَ المُتوهِّج، الخَابي

....

وَالفَأْس -وَالنِّيران تَأْكلني-
تَهوي وَتهْوي فَوقَ أَبْوابي
مأْسَاتنَا، كَبشُ الفداءِ -هنَا-
كُنَّا، ومَحْرقَةٌ لأَحطَاب.

لقد أصبحت محرقة البياتي مأساة تأكل جسده، وكان هو من معه كبش الفداء الذي يقدَّم قرباناً، وبدل إطفاء شعلة الغضب، فإن اللعنة تحل على الجميع، فيصيح بأعلى صوت: (المجد للأطفال والزيتون)، وهو عنوان المجموعة الشعرية التي استوحت صيغتها من العبارة الدينية التي تكررت بشكل مكثف، سواء في التوراة أو الإنجيل، (المجد لله)[١٦]، وفي قصيدة (العائدون من المذبحة)، يقول البياتي[١٧]:

طُوبَى لَكم! طُوبَى لَكم! إنَّنَا
بَقيَّةٌ، عَادتْ من المَجزَره
تَعْجن خَوفَ اللّه أَكبادَهَا
خُبزاً وَفي أَعمَاقهَا مَقْبرَه.

وجاء في مزامير أيوب «طُوبَى لِلَّذي غُفرَ إثْمُه وَسُترَت خَطِيَّتُهُ»[١٨] وجاء كذلك «طُوبَى لِكلِّ مَن يَتَّقي الرَّب وَيسْلكُ في طُرقِه»[١٩]، ولن يفوت البياتي أن يستحضر شخصية المسيح -عليه السلام- وللإشارة فقد تكررت هذه الإشارات في الشعر العربي الحديث والمعاصر بشكل مثير للانتباه، يقول البياتي[٢٠]:

مَسيحُنا بلا صَليبْ
كَان بلا إكْليل شَوْك
كَان في صراعه الرَّهيب
يُوقدُ أَلفَ شَمعَةٍ في لَيلنَا المُعذَّب الكَئيب
أَلفُ يَهوذَا
حَولَه كَانُوا×

هذا وقد عقد البياتي في المقطع الخامس من قصيدته (عذاب الحلاج) موازنة بين قصة الصلب عند المسيح وقصة الصلب عند الحلاج في شكل حوار بينهما، وكأننا بالحلاج يستعطف المسيح بأن يمد له يد العون ويلحق به إلى الحياة الأزلية، بعد أن أثث البياتي الفضاء المكاني للصلب، يقول[٢١]:

وَاندَفعَ القُضَاة وَالشُّهُود وَالسَّيافْ
فَأحرَقوا لسَاني
وَنهَبُوا بُستَاني

....

منْ أيْن لي؟ يَا مُغْلق الأَبْوابْ
وَالعُقْم وَاليَبَاب:
مَائدَتي، عشَائي الأَخير في وَليمَة الحيَاةْ
فَافْتحْ لي الشُّبَّاك، مُدَّ لي يدَيْك آه.

(٢) مزامير شعرية (دراسة في العتبات):

يحظى سفر المزامير بصفة أخص عند الشعراء بالاهتمام الأكبر، فهو يشتمل على أروع ما أثر عن النبي داود -عليه السلام- في جانب الأدعية والتسبيح وغيرها من الأساليب التي تمكن الإنسان من التقرب من

الله بتضرع وخشية، فهي تؤسس جوًّا روحانيًّا قريباً من جو المتصوفة لحظة الوجد الصوفي، ويعد هذا السفر أكبر الأسفار التوارتية على الإطلاق، بحيث يشتمل على مئة وخمسين مزمورا اختلفت من حيث الطول، كما اختلف مؤلفوها، إذ اشترك في وضعها كل من داود سليمان وآساف وبني قورح وايثان الأزاحي، ومن حيث العناوين فهي مرتبطة في أغلبها بالآلات الموسيقية التي كانت مصاحبة للترنيمة، وهي في مجملها تقدم نموذجاً للعديد من التعاليم الأساسية لعبادة الله، خالق الكون وعالم الأسرار والأفكار والخواطر.

والشاعر المغربي إدريس الملياني واحد من هؤلاء الشعراء الذين أبحروا في تجربة المزامير في ديوانه (حداداً علي..)، فحافظ على البناء الفني، ابتداء من العنوان (أناشيد حب لمجد القصيدة وحدادا علي..)، جاء مشتملاً على عشر قصائد، تنفرد كل واحدة بعنوان مستقل وإهداء خاص، لكنها في مجملها تندرج تحت سياق شعري دلالي واحد، اتخذ من المزامير مرجعية أدبية ولغوية، جاء في العنوان الأول: (أمام خيمة الاجتماع)(٢٢):

لصغير المُغَنِّينَ هذَا الرِّثاء
عَلَى لَحْن أرْغنْ:
تَحَنَّنْ حَبِيبِي تَحَنَّنْ
أَلستَ عَليمًا بِما بِي
وَهذي دمُوعي
أمامَك تهْمي
نَهاراً وليْلاً
أمامَكَ أمْشي
بهذا الحداد
وَيمْشي أَمَامِي هَوانِي
× × ×
أَمل أذنَيكَ علَيّ
اسْتمع لعتَابي
أَرحْني وَلا تَترُكني
وَحيداً أعَاني
تَعال سَريعًا
لينزَاح عنِّي عنَائي

أما إذا نحن انتقلنا إلى العناوين الفرعية المترتبة عن كل عنوان ثانوي للقصيدة، فسنجد أنها كلها ذات طابع ديني توراتي، متعلقة بالمؤدين لهذه المقطوعات، وكذلك أسماء الآلات الموسيقية التي تم بها أداء هذه القصائد ذات البعد الديني الطقوسي في العبادة، ويمكن تقسيمها إلى:

- الآلات الوترية: من ذوات الأوتار: عود، قيثارة، كنارة، أرغن.
- آلات النفخ: البوق، الناي، السكيسية.
- آلات الضرب: الطبل.
- آلات أخرى: غيطة، عزف الريح.

وهي أسماء آلات، منها ما جاء في مقدمات المزامير، ومنها ما جاء في متنها، ومنها ما جاء مضمناً في ثنايا العهد القديم. والجدول الآتي يوضح هذا الارتكاز المرجعي للملياني على المزامير من خلال بعض النماذج فقط:

الآلة	الأداء الموسيقي في الديوان	الأداء الموسيقي في المزمور/ما يعادله، نوعه	رقم الإصحاح
عود	لصغير المغنين هذا الغزل (للقصيدة تذكير) على لحن عود.	لإمام المغنين على العود قصيدة لداود.	٥٣
قيثارة	لصغير المغنين هذا النسيب على لحن قيثارة.	لإمام المغنين على ذوات الأوتار.	٤-٥٤-٥٥-٧٦
كنارة	لصغير المغنين بعد الهزيمة هذه الصلاة على لحن كنارة.	لصغير المغنين هذا المديح على لحن ناي لإمام المغنين على ذوات النفخ.	٥

يلاحظ من خلال هذا الجدول أن هناك بعض أسماء الآلات التي لم يرد ذكرها في مقدمات المزامير، بل منها ما جاءت مجملة في ذكر نوع الآلة ومثاله: القيثارة والكنارة أو الكنور- كما يرد في بعض التسميات- فقد جاءت ضمن مسمى:

(١) على ذوات الأوتار: على اعتبار أن القيثارة هي آلة موسيقية كبيرة الحجم إلى حد ما، متعددة الأوتار وهي آلة قديمة جدًّا يؤثر أن أول من استعملها هم الساميون. والأمر نفسه ينطبق على الأرغن وهو من آلات الضرب، ذات ملامس، ويعزف عليها بالأصابع، أما الكنارة فهي اسم عبري معناه القيثارة.

(٢) آلات النفخ: لم يرد ذكر الناي والبوق على أحد من المقدمات المزمورية الخاصة بالمؤدين الموسيقيين، وإنما جاء مضمنة في الإشارة إلى نوع الآلة (ذوات النفخ)، والآلات النفخية الموسيقية التي جاء ذكرها في المزامير خصوصاً، وفي العهد القديم عموماً وهي كثيرة منها: ذكر الناي في سفر إشعياء: "وَصارَ العُود وَالرَّبابُ والدُّفُّ وَالنَّاي والخَمْرُ وَلائمَهمْ وَإلى فعلِ الرَّبِّ لاَ ينْظُرونَ وَعمَل يَديْه لاَ يَروْنَ" ([٥)، والناي آلة موسيقية معروفة بكونها عبارة عن أنبوب على جوانبه ثقوب، ينفخ فيها بوضع مقدمة الناي على الفم، أما البوق فهو على هيئة قرن، كانت معروفة عند اليهود، حيث كان ينفخ فيها أيام الأعياد أو عند إعطاء علامة الحرب، وكانت أبواق الكهنة من الفضة.

(٣) آلات الضرب: لقد انفرد الملياني بذكر الطبل الذي لم يرد ذكره في الكتاب المقدس بالاسم، وإنما يمكن إدراجه في خانة الآلات الموسيقية من نوع آلات الضرب مثل الدف.

(٣) مزامير شعرية: دراسة في المتن الشعري:

ارتكز الملياني في كثير من المقاطع الشعرية -كما سيأتي بيانه- على مزامير داود، التي شكلت بالنسبة له أهم اللحظات الصادقة التي يجد فيها الإنسان نفسه أمام قدرة قالت له: (كن)، فكان بأمرها، والمقطع الشعري السابق منذ بدايته حتى منتهاه تضرع وتوسل إلى الله؛ ليسمع دعاء عبده ويزيل عنه ما به من كرب وضيق.

والنص يشتمل على كثير من الجمل التي تكررت في العهد القديم وبالضبط في سفر المزامير، ونمثل لهذا الحضور القوي للنص المزموري بالأمثلة الآتية في الجدول الآتي:

الجملة الشعرية	صفحة الديوان	الجملة المزمورية	رقم الإصحاح
هَذي دُموعي أمَامك	١٣	أُعوِّم في كلِّ ليلَة سريري بدمُوعي	٦
تَهمي نَهاراً وَلَيْلاً	١٣	-صَارتْ لي دُموعِي خُبزًا نهاراً وليلاً.	٤٢
أملْ بأُذنيْك عليَّ	١٤	أمِل إليَّ أذنَكَ.	٣١
صرتُ عارًا لمَن حَولَنَا هُزأة للبَعيد	١٤	-صرنَا عارًا عند جيراننا هُزءًا وَسخْرَةً للذينَ حَوْلنَا.	٧٩
أصعدُ يَومًا فيومًا مُحْرقَات	١٥	أصْعِد لكَ محْرقَات.	٦٦

قدمت المزامير للملياني متسعاً من المجال اللغوي، فجعل منها مرجعية أولى في بناء هذا النص الشعري، ومن ثمة فإنه لم يقتصر على جملة واحدة أو عبارة واحدة، بل إنه زاوج بين الاستعارة التركيبية والمعنوية، بحيث نجده في مقاطع من قصيدته، يحافظ على البناء اللغوي للجملة المزمورية، كما هو الحال في قوله: «أمل أذنيك علي»، كما نجده في أحيان أخرى يستمد المعنى المزموري، ليترك القارئ أمام انفتاحية الإحالة المرجعية في المزامير، ومثاله ما جاء في قوله: «استجب لندائي» بحيث نجد أنفسنا أمام أكثر من جملة إحالية، تستجيب للمعنى القريب.

ويبدو أن الملياني قد سار في نهج المزامير من حيث موضوعها الديني الذي يعتمد بالأساس على تقديس الله وتعظيم قدرته، وإلى جانب هذا نجد موضوعاً آخر، يسير بالموازاة معه، ويتعلق الأمر بموضوع التعاليم الأساسية، والمتمثلة في التقدمات والمحرقات، وهي تعد قرباناً للإله من أجل محو خطايا الإنسان وآثامه، فقد جاء في قصيدة (المائدة) التي جاء في إهدائها «لصغير المغنين هذا النشيد على لحن قيثارة»، يقول[٢٣]:

إذا جِئْتَ تبْسطُ مائِدَةَ
مُنْتَقاةً
تُجاهَ خصُومي عَليْها
شَهيَّةً
كارْتِفَاعِ السَّماءِ عن الأَرضِ
تَبسُطُ مَائِدَةً ذَهبيَةً

لقد وردت في هذا المقطع مجموعة من القرائن الدالة على كرم المُعطي، الذي أغدق على المتكلم في القصيدة، حتى راح يشدو بعطفه وحنُوِّ قلبه، فهو كريم إلى درجة تجعله يبسط مائدة مليئة بكل ما يجعل العين تشبع قبل البطن، وهي مائدة منتقاة شهية، وفوق هذا كله فهي ذهبية تسبي العقول بجمال هيئتها، وهذا ما استدعى افتتاح هذه القصيدة بالفرح والسرور المجسد في لفظة (هَلِّلويَا) «التي رددت في أكثر من موضع في المزامير وهي عبارة عبرانية معناها (سبِّحوا يَهْوَه)، عبارة للتسبيح والحمد للرب، كانت توضع في مطلع المزامير والأغاني، أو في خاتمتها -كما وردت في سفر الرؤيا- ونسبة إليها سميت المزامير (من١١٢–١١٨) بالتهليل؛ لأنها مزامير (تسابيح)، كانت تُرنم في الأعياد والمواسم والأهلة»[٢٤]، أما بخصوص المائدة المنتقاة التي تغنى بها الملياني فقد جاء ذكرها في المزمور الثالث والعشرين: «الرَّب رَاعيَّ فلاَ يُعوزني شيءٌ في مَراعٍ خُضْرٍ يُرْبِضُني إلى مياهِ الرَّاحةِ يُوردُني... تُرتِّب قُدَّامي مَائدَةً تُجاهَ مُضايقيَّ مَسحْت بالدُّهنِ رَأسِي»([٤]). يجمع هذا المزمور بين محاور مختلفة، موزعة بين الثقة بالرب والاطمئنان إليه، إلى جانب بعض الطقوس اليهودية المتمثلة في التقدمات والمصاعد إلى الهيكل المقدس، وهي نفسها المواضيع التي

طرحها الملياني في هذا الجزء، فهو يهدي بادئ الأمر «لصغير المغنين هذا النسيب على لحن قيثارة»، ثم هو يصف الراحة الأبدية التي ينعم بها، إلى جانب ربة بيته الغنية التي تغدق عليه، بحيث يجدها إلى جانبه كلما حن إليها أو أحس بالحاجة إليها.

على سبيل الختم:

تبين إذن من خلال النماذج المدروسة من الشعر العربي تلك العلاقة الوثيقة التي تربط الشعر بالدين، وهي علاقة تجسدت من خلال مجموعة من التقنيات الفنية والعناصر الجمالية التي وظفها الشاعر العربي في منجزه الشعري، محاولاً البحث عن منافذ رؤيوية للتعبير عن قضايا الذات المثقلة بالهموم، وقضايا المجتمع التي تتراوح بين الانكسار والألم والأمل. وإفراد هذه الدراسة لعلاقة الشعر بالتوراة والإنجيل خصوصاً هي محاولة للبحث أولاً عن مصادر دخولهما للشعر العربي، وثانياً عن الخصوصية في الاستدعاء والتوظيف، باعتبار المعتقد الديني لكل من الشعراء قيد الدراسة، وقد تبين أن حضور التوراة، وبالأخص سفر المزامير كان ذا بعد فني بامتياز، دون إغفال الموضوع المتعلق الخضوع للقوة الإلهية العظمى، وتبين أيضاً قوة حضور التوراة والإنجيل من خلال العتبات، كما من خلال المتون الشعرية.

الحواشي:

× يرجع جورجي زيدان في المجلد الثاني من (تاريخ آداب اللغة العربية) أن العصر العباسي الثاني شهد ترجمة التوراة إلى اللغة العربية، ومن الأرجح أنها ترجمت قبل الإسلام بكاملها أو بأجزاء منها، وفي أواسط القرن التاسع عشر عمل فارس الشدياق قبل إسلامه مع المستشرق الإنجليزي في ترجمة عربية جديدة للتوراة؛ لتعول عليها (جمعية نشر الكنيسة) في التبشير، وقد بدا العمل المباشر في الترجمة عام ١٨٤٨م. ينظر: أمين ألبرت الريحاني، مدار الكلمة - دراسات نقدية، ط١ (بيروت: دار الكتاب اللبناني، القاهرة: دار الكتاب المصري، ١٩٨٠م)، ص١١٥- ١١٧.

(١) محمد الكتاني: الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ط١ (الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٢م)، ٤٠٣/١.

(٢) أحمد الطريسي أعراب: الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، ط١ (الدار البيضاء: المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ١٩٨٧م)، ص٦٣.

(٣) صلاح عبدالصبور: الديوان (بيروت: دار العودة، ١٩٨٨م)، قصيدة (الحرية والموت)، ص١٦٦-١٦٨.

(٤) إنجيل متى الإصحاح (٦).

(٥) السابق، الإصحاح (١٢).

(٦) إنجيل لوقا، الإصحاح (٢٢).

(٧) جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ط١ (الجيزة: هجر للطباعة والتوزيع والإعلان، ١٩٨٧م)، ص٩٤.

(٨) سفر تكوين، الإصحاح (٣).

× العهد القديم يقول بأن الوعد كان لآدم قبل خلق حواء، أما الأكل فقد كان بإيعاز من الحية للمرأة (حواء) التي أغوت آدم فأكل. يمكن العودة لسفر تكوين، الإصحاح (٢).

(٩) إنجيل يوحنا، الإصحاح (١٨).

(١٠) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢ (بيروت: دار العودة، القاهرة: مكتبة مدبولي١٩٨٥م)، ص٢٦٧.

(١١) سفر تكوين، الإصحاح (١).

(١٢) السابق، الإصحاح نفسه.

(١٣) الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل، ص٢٦٩.

(١٤) سفر عدد، الإصحاح (٦).

(١٥) عبد الوهاب البياتي: الديوان، ط٤ (بيروت: دار العودة، ١٩٩٠م)، ١٦٠/١-١٦٢.

(١٦) إنجيل لوقا، الإصحاح (٢).

(١٧) ديوان عبد الوهاب البياتي، ١٢٩/١.

(١٨) مزمور (٣٢).

(١٩) مزمور (١٢٨).

(٢٠) ديوان عبد الوهاب البياتي، ٤٨٣/١.

× إنجيل يوحنا، الإصحاح (١٩): «فَحِينَئِذٍ أَخَذَ بِيلاَطُسُ يَسوعَ وجَلَدَهُ، وَضَفر العَسكَرُ إِكلِيلاً مِن شَوك وَوضَعوهُ عَلى رَأسِه وأَلبَسوهُ ثَوب أُرجُوانٍ وَكانُوا يَقولُون السَّلامُ يا مَلِك اليَهودِ وكَانُوا يَلطِمُونَهُ».

(٢١) ديوان عبد الوهاب البياتي، ١٨/٢.

(٢٢) إدريس الملياني: حدادا علي... (ديوان شعر)، ط١ (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، منشورات دار الثقافة، ٢٠٠٠م)، قصيدة (أمام خيمة الاجتماع)، ص١٣-١٤.

(٢٣) السابق، قصيدة (المائدة)، ص٢٤.

(٢٤) قاموس الكتاب المقدس، على الرابط: www.albichara.org.

آليات التناص في شعر محمد الثبيتي

أميرة القحطاني - السعودية

عند التفتيش عن التناص في المصطلح الأدبي و النقدي فإن (جوليا كريستيفا) التي تأثرت بنماذج (باختين) و (سوسيور) [1] استلهمت هذه النظرية « من المبدأ الحواري لمعالجة العلاقة بين نص ما و نصوص أخرى» [2]، حيث انبثقت نظرية التناص من «مرحلة ما بعد البنيوية؛ وهي المرحلة التي تسمى، في المسيرة النقدية لهذه الدراسة بالسيميائيات التحليلية» [3]، و صاغت (كريستيفا) هذا المفهوم بأنه «ترحال للنصوص و تداخل نصي، ففي فضاء نص معين، تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى» [4]، فتُصبح «مهمة النقد هنا هي تحليل آلية عمل النص بتفكيك تباين الخطاب الذي يكونه» [5].

و سأرصد هنا آليات التناص في مدونة الثبيتي مع النصوص المختلفة. و هذه الآليات يلجأ إليها الشاعر، و تصدر منه في الغالب عن حالة اللاوعي، فهي تلقائية و غير مقصودة في أكثر تجلياتها، وتتنوع من مبدع إلى آخر. وقد تجلت عند الثبيتي في ثلاث آليات (الامتصاص، والتحوير، والاجترار):

أولاً- الامتصاص:

سأتناول هنا آلية الامتصاص في ديوان محمد الثبيتي، و الامتصاص -كما يعرفه محمد بنيس- هو الذي يتعامل مع النص الغائب « كحركة و تحول، لاينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد... إنه يعيد صوغه فقط، وفق متطلبات تاريخية، لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها» [6]

و من ذلك:

و تَماثلوا للاحتلام .. تَمَاثلوا للهَاجسِ الليليِّ
يَا أرضَ ابْلَعي تعبَ العُرَاةْ
هذا كتابُ الرملِ و الشَّيطانُ مَصلوبٌ
على بابِ البناتْ [7]

يظهر التناص هنا من خلال امتصاص الشاعر قصة نوح -عليه السلام- في السفينة، يقول تعالى: «وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا

لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ» [٨]. امتص الثبيتي النص القرآني السابق، متخذًا منه نصًّا مرجعيًّا، يضيء خيالاته الشعرية، و يوسع آفاقه و فضاءاته الشعرية، فيعيد صياغة ألفاظ القرآن الكريم صياغة تنسجم مع عواطفه المتدفقة، فاستقى معنى الجفاف من صورة بلع الأرض للماء و امتصاصها إلى بلعها لتعب العراة، وقد امتصّ هذه الصورة لتُناسب معنى الفناء و الجفاف الذي دل عليه المقطع.

و من ذلك أيضًا قوله:

ياغراباً ينبش النارَ
يُواري عورة الطينِ و أعراس الذبابْ [٩]

امتص الثبيتي قصة الغراب مع قابيل و هابيل عندما قتل قابيل أخاه هابيل، و عجز عن مُواراة سوءة أخيه، فأرشده غراب النار المذكور إلى دفنه، و على هذا النحو يتعانق نص الثبيتي الشعري ويتقاطع مع النص القرآني في قوله تعالى: « فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (٣٠) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ» [١٠]

فكانت الإشارة بقوله: «يا غراباً ينبش النارَ يُواري عورة الطينِ»، امتصاصًا للقصة و استثماراً للنص القرآني في سياق وصف نفسه بالعراف.

و من النماذج قوله:

ماذا...؟
سأبدأ منك التشرّد..
أبدأ منك احتراف الجنون
ارتحال السنين العجافْ [١١]

يتناص الثبيتي هنا مع قوله تعالى: «يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ» [١٢]، حيث امتص قصة النبي يوسف -عليه السلام- عندما فسر رؤيا البقرات العجاف للملك بالسنين الجدب التي ستحل بهم لاحقاً، و يظهر امتصاصه لهذه القصة في مقام الغزل، فقربه من محبوبته يبعد عنه السنين العصيبة، وما امتصاصه للتعبير القرآني إلا دلالة على تأثره بألفاظ القرآن الكريم و معانيه.

وفي موضع آخر يلبس الثبيتي قناع السليك بن السلكة (أحد صعاليك العصر الجاهلي) و يمتص ما اشتهر به من قدرته على الاهتداء بالمسالك و الدروب ليسقطه على نصه، ويمنحه هوية شعرية جديدة، تجعله رائداً لتغريبة القوافل والمطر ومستمطرًا لصحوها، فيقول:

و اطْو أَحْلامَ الثّرَى
تَحْتَ أَقْدام السُّليكْ
نَارُكَ المُلْقاةُ في
صَحْوِنَا حَنَّتْ إليكْ [١٣]

و بناء على كل ما تقدم؛ لابد من الإشارة إلى أن الثبيتي نهل كثيراً من المضامين في تناصه مع القرآن

الكريم، و لم يتعمد النقل الكامل، بل عمد إلى النقل الجزئي في محاولة منه للاستلهام والتوظيف الفني؛ للتعبير عن تجربته الذاتية عبر الامتصاص، ليأخذ موقعه المناسب في نسيج النص الشعري -مع الاحترام المطلق لخصوصية النص القرآني- حتى لتبدو هذه التناصات ملتحمة بصورة طبيعية مع بقية أجزاء القصيدة، كما امتص الشعر الجاهلي و هذا يؤكد اعتزازه بتراثه الأصيل.

ثانياً- التحوير:

وهو تحويل بنية نصية من سياقها الأصلي إلى سياق آخر بما يتناسب مع النص المحول له، فكل «نص مركزي يحتوي -بالضرورة- على نصوص فرعية، تختلف نسب وجودها» (١٤)، وهو يستثمرها لصالحه من خلال التحاور معها، و«عملية الحوار هي عملية تحويل» (١٥)، أي: تحوير بعض تراكيبه أو صيغه الخطابية بما يتناسب مع مضمون القصيدة.

و من النماذج على ذلك ما جاء في قصيدته التي عنوانها (أيا دار عبلة عمت صباحاً)، يقول الثبيتي:

غريقٌ بليلِ الهزائمِ سَيفي
و رُمحي جَريحٌ
و مُهْرِي على شَاطئِ الزَّمنِ العربيِّ
يَلُوكُ العنانَ
أُعَانقُ في جسدي شبحاً
مُثخنًا بالجراح
و مرْثـيَّةً للكميِّ الذي ضَاعَ من يدهِ
الصولجانْ (١٦)

يتقمص الثبيتي صوت عنترة بعد أن حور صورته التي رسمها في قصائده من الفخر والفروسية والاعتزاز بالنفس إلى الانكسار والضعف، وقد استخدم الثبيتي شخصية عنترة كقناع للحديث عن حال العرب بعد أن كانوا مصدراً للقوة، ثم ضاعت منهم، فتخلفوا وتراجعوا، يقول عبدالله الفيفي في ذلك: «و ترتقي ضروب أخرى من التناص إلى لعبة الأقنعة التواصلية مع التراث، وذلك ما برع الثبيتي فيه على نحو متميز» (١٧). وهكذا يستثمر الثبيتي أحد رموز تراث الأدب العربي؛ ليكون أداة يعتمد عليه في التعبير عن رؤاه بأسلوب يوقظ التراث و يعيد إليه الحياة، وهذا يشير إلى أن التجارب القديمة يمكن أن تقرأ قراءة معاصرة، من خلال التعبير بالشخصية المستدعاة عن القضايا المعاصرة.

و من ذلك قوله:

و يستثني تضاريس الخصوبةْ
قُلْ: هيَ النَّارُ العَجِيبَةْ
تستوي خلف المدارِ الحُرِّ تَنِّـينًا جميلاً..
و بكارةْ
نخلةً حُبلى،
مخاضًا للحِجَارةْ (١٨)

يحور الشاعر أسطورة التنين بشكله المرعب إلى وصفه بالجميل، و قد عرف العرب التنين فجاء في المعجم «و التنين: ضرب من الحيات من أعظمها كأكبر ما يكون منها»[١٩] فوصف الثبيتي التنين بالجميل، و هو وصف يغاير مضمون الطقس الأسطوري للتنين الذي اشتهر بالقبح، و ذلك في معرض وصفه للنار العجيبة التي ربما يرى أن هذا التنين ما هو إلا مصدراً لها؛ لأنها تنطلق من جوفه، فأصبح التنين «رمزاً خالصاً للخصوبة التي تحيل إليها المجالات الدلالية للرموز التي سبقته و الرموز التي لحقت به»[٢٠]، فالرمز السابق في قوله: (تضاريس الخصوبة)، واللاحق في استخدامه لمفردتي حبلى ومخاض في قوله: (نخلة حبلى، مخاضًا للحجارة).

و في موضع آخر من الديوان، نرصد هذا التناص في قوله:

مُطِرْنَا بِوجْهِكَ فَلْيكُنِ الصُّبحِ مَوعدنَا
للغناء
ولْتكُنْ سِدرة القلبِ فواحةً بالدماء[٢١]

فهذه الأبيات تتناص مع قوله تعالى: « عِندَ سِدْرَةِ الْمُنتَهَى»[٢٢]، و السدرة في النص القرآني هي الشجرة العظيمة في الجنة، و روي في معنى المُنتهى «أنها في السماء السابعة... إليها ينتهي علم الخلائق، ولا يعلم أحد منهم ما وراءها»[٢٣]، فحور الثبيتي هذه السدرة من وصفها بالمنتهى و هي أعلى مراتب الجنة عند عرش الرحمن في السماء السابعة إلى سدرة القلب، فكما أن الإسلام كرّم السدرة بهذه المنزلة العالية كذلك الثبيتي كرمها باعتلائها منزلة من قلبه، و هو لا يكتفي بذلك، بل جعلها تفوح داخل القلب بالدماء؛ كناية عن الحياة التي تبعثها هذه الشجرة.

و تبدو آلية التحوير أسلوبًا مميزًا للتناص عند الثبيتي، إذ كشف عن قدرته على تحوير المخزون الثقافي المتنوع و المختزن في ذاكرته الثرية، ليتلاءم مع النسيج الشعري و تجربته الذاتية.

ثالثاً- الاجترار:

سأبحث هنا في دراسة الاجترار في دواوين الثبيتي، وكيف استعار الثبيتي شطراً، أو بيتاً، أوأكثر من شاعر آخر وأدرجه في قصيدته. وفيه يمارس الشاعر «الاقتباس المبتور، ليحرف النص عن وجهته الأصلية»[٢٤]، و من ذلك قوله:

قالوا بأنَّكَ في الحياة مُجاهدٌ
«تَبْني و تُنشئُ أنفُساً و عُقُولا»
ضَحكُوا لشوقي حينَ قالَ مُفَلْسِفًا
«قُمْ للمُعلِّم وفِّه التبْجيلا»
هل أنْصَفُوكَ بما يصوغ بيانهم
أو عوَّضُوكَ عنِ الطُّموحِ بديلا[٢٥]

هذا مقطع من قصيدة بعنوان (صوت من الصف الأخير)، و هي من قصائد ديوانه الأول (عاشقة الزمن الوردي)، يتحدث فيها عن المعلم ورسالته الشريفة وما يلاقيه من عدم التقدير والاحترام من أبنائه الطلاب، وذلك من خلال تضمينه لشطرين من قصيدة أحمد شوقي الشهيرة (قم

للمعلم وفه التبجيلا)، بعد أن حرّف النص عن وجهته الأصلية (وهو تبجيل المعلم) إلى السخرية من هذا التبجيل الذي لايراه سوى فلسفة من شوقي، بعيدة عن الحياة الواقعية، فالثبيتي الذي مارس التعليم، ينظر للمعلم نظرة تشاؤمية؛ إذ لم يجنِ من مهنته سوى التعب و العقوق من أبنائه الطلاب، فبحكم عمله معلماً، عكس تجربته في هذه القصيدة، التي يشكو فيها من عدم تبجيل الطالب للمعلم، و التعب والإرهاق و العقوق الذي يحصده المعلم من مهنة التدريس.

و من النماذج ما جاء في قصيدة (البابلي) التي قال فيها:

شَاخَتْ على ساعديه الطحالبُ
و النملُ يأكلُ أَجفانَهُ
و الذُّبابْ
ماتَ ثُمَّ أَنَابْ (٢٦)

يمهد الثبيتي لوصف هذا البابلي الذي تناص فيه مع قصة النبي سليمان -عليه السلام- في قوله تعالى: «وَلَقَدْ فَتَنَّا سُلَيْمَانَ وَأَلْقَيْنَا عَلَى كُرْسِيِّهِ جَسَدًا ثُمَّ أَنَابَ» (٢٧)، فاختزل جملة (ألقينا على كرسيه جسدا) إلى كلمة واحدة، دالة عليها و هي (مات)، وبذلك نقل معنى الموت ثم الرجوع للحياة المستوحى من الآية إلى نصه الشعري؛ فكان التناص اجتراراً، و هذا أيضاً يذكرني بأسطورة (تموز) التي تشير إلى الموت ثم البعث والحياة مرة أخرى(٢٨)، حيث جعل هذا البابلي يتقمص شخصية إله الخصب (تموز) في محاولة منه إلى بعث الحياة إليه بعد أن دبَّ إليه الموت، و أرى أن هذا الموت لم يكن سوى صمته وكبته لمشاعره التي أودت به إلى اليأس، إلا أن القوة الكامنة في داخله، جعلته يعود إلى الحياة مرة أخرى بعد أن تغشاه الموت، يقول:

هوى فوق قارعة الصمتِ
فانسحقت ركبتاهُ
تأوه حينًا
و عادَ إلى أوّلِ المُنحَنى باحثًا عن يديهْ
تنامى بداخله الموتُ
فَاخْضَرَّ ثوبُ الحياةِ عليهْ (٢٩)

و استمر الثبيتي في تكرار تعاقب الموت و الحياة في أكثر من موضع في القصيدة حتى ختم النهاية بها.

و في موضع آخر يتناص الثبيتي مع النص القرآني في قوله تعالى: « وَأَنتَ حِلٌّ بِهَذَا الْبَلَدِ» (٣٠)، فيقول:

قل لهَا:
أنتَ حِلٌّ بِهذا البلدْ
أنت حَلٌّ لهذا الولدْ (٣١)

اجتر الشاعر الآية القرآنية التي خاطب بها الله رسوله الكريم، حيث أحلّ له ما يشاء في مكة ساعةً

من نهار، ليستخدمها في معرض تغزله بمحبوبته التي خاطبها في بداية هذه الأبيات، حيث قال:

قُلْ لِلَيلى تَجِيءُ صباح الأحدْ (٣٢)

و يظهر لي أن ليلى كانت رمزاً للمحبوبة، فاسم ليلى مرتبط في الذاكرة الجمعية العربية بالحبيبة، و يرجع ذلك إلى ما غرسه قيس بن الملوح من قصائد الغزل و الجنون في حبيبته ليلى، فكان اجترار الشاعر للآية القرآنية تدليلاً للمحبوبة بفعل ما تشاء.

أخيراً، أرى أن الشاعر استطاع أن يستوعب النصوص المختلفة من خلال آلية الاجترار، فالاجترار ليس تسجيلًا للنص الآخر وحسب، و إنما الإفادة من هذا النص للكشف عن الموقف الشعوري الذي يحسه الشاعر، فكان الاجترار مُنسابًا مع نسيج النص، و منسجمًا مع تجربته الذاتية.

الحواشي :

(١) انظر: جراهام آلان ، نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠١١م.ص٢٣.

(٢) مجموعة من المؤلفين، ترجمة: محمد حمود ، معجم المصطلحات الأدبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٢م، ص٤٦٢.

(٣) محمد وهابي ، من النص إلى التناص، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠١٦م، ص٧٤.

(٤) جوليا كريستيفا ، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠١٤م، ص٢١.

(٥) مجموعة من المؤلفين، ترجمة: محمد حمود، معجم المصطلحات الأدبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٢م، ص٢٨٢.

(٦) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار توبقال، المغرب، ط٤، ٢٠١٤م، ص٢٥٣.

(٧) ديوان محمد الثبيتي (الأعمال الكاملة) ، النادي الأدبي بحائل، ط١، ٢٠٠٩م، ص ٩٤.

(٨) سورة هود، الآية ٤٤.

(٩) ديوان محمد الثبيتي (الأعمال الكاملة) ، النادي الأدبي بحائل، ط١، ٢٠٠٩م، ص ٦١.

(١٠) سورة المائدة، الآية ٣٠، ٣١.

(١١) ديوان محمد الثبيتي (الأعمال الكاملة) ، النادي الأدبي بحائل، ط١، ٢٠٠٩م، ص ١٩٤.

(١٢) سورة يوسف، من الآية ٤٦.

(١٣) ديوان محمد الثبيتي (الأعمال الكاملة) ، النادي الأدبي بحائل، ط١، ٢٠٠٩م، ص ١٠٢.

(١٤) محمد مفتاح ، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٤، ٢٠١٠م، ص٨٩.

(١٥) المرجع نفسه، ص٨٨.

(١٦) ديوان محمد الثبيتي (الأعمال الكاملة) ، النادي الأدبي بحائل، ط١، ٢٠٠٩م، ص ١٧٧.

(١٧) عبدالله الفيفي ، حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالرياض، ط١، ٢٠٠٥م، ص١١١.

(١٨) ديوان محمد الثبيتي (الأعمال الكاملة) ، النادي الأدبي بحائل، ط١، ٢٠٠٩م، ص٥٩-٦٠.

(١٩) ابن منظور ، لسان العرب، مادة (تنن).

(٢٠) سعيد السريحي ، عتبات التهجي، دار جداول، بيروت، ط١، ٢٠١٥م، ص٤٨.

(٢١) ديوان محمد الثبيتي (الأعمال الكاملة) ، النادي الأدبي بحائل، ط١، ٢٠٠٩م، ص١٠٣.

(٢٢) سورة النجم، الآية ١٤.

(٢٣) الشوكاني ، فتح القدير، ج٤، ص١٧٤.

(٢٤) عز الدين المناصرة ، علم التناص والتلاص، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠١٣م، ص٤٤.

(٢٥) ديوان محمد الثبيتي (الأعمال الكاملة) ، النادي الأدبي بحائل، ط١، ٢٠٠٩م، ص٢٢٢.

(٢٦) المصدر السابق، ص٨١.

(٢٧) سورة ص، الآية ٣٤.

(٢٨) صمويل هنري، ترجمة: يوسف داود ، انظر: الأساطير في بلاد ما بين النهرين، المؤسسة العامة للصحافة و الطباعة: دار الجمهورية، بغداد، ط١، ١٩٦٨م، ص٩.

(٢٩) ديوان محمد الثبيتي (الأعمال الكاملة) ، النادي الأدبي بحائل، ط١، ٢٠٠٩م، ص٨٢.

(٣٠) سورة البلد، الآية ٢.

(٣١) ديوان محمد الثبيتي (الأعمال الكاملة) ، النادي الأدبي بحائل، ط١، ٢٠٠٩م ص١٢٧.

(٣٢) المصدر السابق، ص١٢٧.

البناء الفني وتحليل الخطاب

قراءة في ضوء نظرية النحو (التحويلية - التوليدية) لقصة (المائدة) للقاص ناصر الجاسم

أحمد الحاج جاسم العبيدي - العراق

قصة (المائدة) للكاتب المبدع ناصر الجاسم (١) وهو يبحر بخياله الخصب، استطاع خلق نص درامي ممسرح، بعد أن وظف موضوع السحر (Magic) كوسيلة/ مودم لإيصال الفكرة التي اختمرت في خياله عبر (الريجستر الخاص بالمودم)، و(الريجستر) هو مجموعة من المفردات، تخص فرع معين من العلوم، يجيد صياغتها العالم المختص بهذا العلم كما يعرفها علماء الخطاب. وعلى اعتبار أن اللغة هي الوسيلة التي تجمع بين المرسل/ القاص والمستقبل/ المتلقي عبر الرسالة/ شفرة اللغة (The Code) تهدف لتشكيل علاقة اتصالية بينهما، قائمة على الفهم والاستيعاب وإلّا خرجت اللغة عن وظيفتها كما يحدث عندما يتحدث شخص مع شخص آخر بلغة لا يفهما.

وحسب نظرية القواعد التحويلية - التوليدية في اللغة (Transformational Generative grammar) التي تشكل إحدى نظريات تحليل الخطاب اللغوي عن طريق سعيها إلى إيجاد علاقات مع مختلف عناصر الجملة من خلال مجموعة من القواعد أو التحويلات كي تصل الى فهم أوسع لهذه العلاقات، كما يمكن من خلالها توليد جمل لا حصر لها من مفردات تتلاءم مع بعضها نحويًّا ودلاليًّا. وقد فرق صاحب النظرية العالم (تُشُومِسْكي) ما بين المقدرة والأداء بالإشارة إلى اللغة كعنصر تجريدي والكلام كعنصر مادي، واللغة -كما أشرنا إليها سابقاً- هي الرسالة، وإن تصاحبت هذه اللغة مع خيال، والأداء/ الكلام مع قدرة على التمثيل بإيحاءات ممسرحة سنصل إلى غاية الخطاب اللغوي من خلال عقد صفقة بينه وبين الأدب (أحد أهم ارهاصات العقل البشري منذ فجر الخليقة حتى يومنا هذا). وقد قسم (تُشُومِسْكي) كلًّا من الجملة أو العبارة الى بنائين: البنية السطحية (Surface Structure) وتشمل الشكل الصرفي للكلمة (Morphology) والنظام الصوتي (Phonology)، أما البنية العميقة (Deep Structure) فإنها تشكل العلائق

الدلالية للمعنى، سواء كان هذا المعنى ضمنيًا أم ظاهريًا. ويشكل النظام الصوتي أحد أهم مرتكزات علم اللغة، خاصة عندما يكون لدينا مفردات ذات دلالة إيحائية، يجري تكرارها لفظيًا بقدر التأثير في أذن المتلقي كي نحصل من خلالها على ردود أفعال تعكس مرآة العقل البشري ومدى استجابته لحدة وإطالة وتكرار النبرة؛ لذلك انتقل البطل/ الساحر إلى مسرحة الحدث باستدعاء مفردات لأسماء الجن، تجد صداها بنبرة موسيقية واضحة المعالم في أذني المتلقي في حدود البنية السطحية:

"سكروش مسمشوش أربدوش نسمشوش"

"بسبسوس نمنوس أرننوس نسنسوس"

"يخموخ جفشوخ خمخوخ نخنخوخ"

سعى الراوي/ الساحر، وحتى مؤلفو كتب السحر إلى توظيف (الفونولجيا) لكل من الأصوات الصحيحة الألفونية /س/ و/ش/ و/ن/ و/خ/، بقافية موحدة، وهي من الأصوات الصفيرية -كما يصنفها علماء الصوت- ولها تأثير موسيقي حاد في أذني المتلقي، ثم تكرار صوت العلة / و/ لتحيل المتلقي إلى لغة خاصة بعوالم السحر والشعوذة. وبإمكان المتكلم عن طريق تبديل الحروف أو تقديم الكلمات وتأخيرها من صياغة كلمات وعبارات وأناشيد لا حصر لها، يستجدي بها رؤساء قبائل الجن وكبراءهم وحاكميهم.

وقراءة للبنية العميقة للعبارات الواردة في النص، نجد أن الراوي قد سعى إلى تهيئة وليمتان: الأولى وليمة الهدوء والإثارة الجنسية "قدحان.. شمعتان.. خمر وعسل وبيض سمك.. فجل وجرجير وريحان"، والثانية وليمته السحرية، من خلال استحضار (ريجستر) خاص بمفردات قائمة "شمس المعارف" التي شكلت المرجعية اللغوية والدلالية للنص: "أظافر.. عظمة حُق لرجلٍ ميت وفرخ دجاجة مريض وسم ثعبان نهري" كوسيلة لتحقيق المراد، ثم "عظمة حق لرجل ميت من معاطن إبل في نجد.. وفرخ دجاجة مريض فقس في غابات أفريقيا.. وسم ثعبان نهري لم يغادر أنهار الصين.. وأظافر رجل قاتل من سجن في أصفهان"، كوسيلة للتهديد بالحرق للخدام/ المردة. وجميع هذه المفردات والعبارات تحمل معاني دلالية في بنيتها العميقة كوسيلة تسهل على الخادم مهمته. وهنا يمكن تصنيف هذه المفردات حسب (ريجستر البيئة السيسيو- ثقافية للنص)، فـ(الجرجير والفجل والريحان) هي مفردات البيئة النباتية للصحراء (Flora)، بينما شكلت مفردات مثل (إبل، ثعبان، دجاجة) جزءًا من البيئة الحيوانية (Fauna) لنفس البيئة. "ونجمة تضيء في السماء السابعة"، فالساحر/ المخدوم هنا يستخدم طريقة التنجيم لاستحضار الخادم/ المارد وتسمى أيضًا بـ (الرصد" الفلكي)؛ لأن الساحر يترصد طلوع نجم معين، ثم يقوم بمخاطبته

بتلاوات سحرية وترديد طلاسم. وهنا نحن بحاجة إلى تصنيف أو تخطيط شجري مثلما أشار (تُشُومِسْكِي) في نظريته لطرق استحضار الخادم، فهناك طرق أخرى مثل طريقة الإقسام، أي: إقسام على الجن بسيدهم، وطريقة الذبح (حيوانًا أو دجاجة أو حمامة) ويفضل أن تكون سوداء؛ لأن الجن تفضل اللون الأسود، الطريقة السُّفْلية، وطريقة التنكيس بكتابة سورة من سور القرآن الكريم بالحروف المفردة معكوسة، وطريقة الكف برسم مربعات وطلاسم على كف طفل وطريقة الأثر...إلخ.

شكل الزمكان مسرح الحدث والليل عوامل تضيف مزيداً من الإثارة للمشاهد، من خلال التعبير عنها بنجمة السماء السابعة/ كوكب الزهرة. وهنا توظيف لأسطورة كوكب الزهرة في الحضارات القديمة، فهي من أكثر النجوم لمعاناً في السماء واكتسبت رسوخاً في الثقافة الإنسانية، فقد وصفت (الزهرة) في نصوص الكتابة المسمارية البابلية في جدول الزهر لـ(أنو وأنليل /١٦٠ ق. م)، وقد نعتها البابليون بـ(عشتار) وهي تمثل إلهة الحب والأنوثة عندهم، وهي عند الإغريق (أفروديت) وعند الرومان (فينوس)، أما المصريون القدماء فاعتقدوا بأنها كوكبان واحد للصباح وآخر للمساء.

ولكن جميع مردة الجن -بمن فيهم السماوي والأرضي والبحري- وبكل وسائلهم المتاحة عجزوا عن إغواء الحبيب المنشود/ الأنثى: «ضعوه لها في قاع بحر مظلم لا يعبث بمائه أتباعنا ولا تسكنه قبائلكم أو ادفنوه في قبر طري أو أسكنوه رأس طير كثير الهجرة والترحال لا يعشعش في رؤوس الأشجار ولا يضع بيضه في أخاديد الجبال وستأتي»، ولكنها لن تأتي أبداً، فهي مستلقية على سريرها ومحروسة في قصرها ومحمية في نفسها. ويسرد لنا الراوي على لسان الشخصيات أسباباً داخل المشهد الدرامي؛ تبرر عدم تمكن الجن من اختراق الحبيبة/ الأنثى وتصريحهم العلني بذلك رغم تهديد الساحر/ المخدوم بحرقهم: «اطلب مني أي شيء إلا الإتيان بحديدة»؛ كونها «لا تحزن.. لا تغضب.. لا تفرح كثيراً.. إنها أكثر تحصيناً من قصورنا المرمرية، وهي في طهر دائم! "، كما "أنها لا تكف عن الاستعاذة منا ومنكم!!." بالإشارة الى شياطين الإنس والجن، بالإضافة إلى أن "مساماتها مغلقة حتى على الفاتنين من خلقكم! " على حد سواء. وهنا تناص قرآني: بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ ﴿إِنَّ عِبَادِي لَيْسَ لَكَ عَلَيْهِمْ سُلْطَانٌ وَكَفَى بِرَبِّكَ وَكِيلاً﴾ (الإسراء:٦٥)، كما أن هناك توظيفاً للحكاية الشعبية في منطقة الشرق، تفيد بعدم اقتراب الجن والشياطين من الحديد، وقد استفاد الكاتب من عملية المشترك اللفظي (Homonymy) من النوع الصوتي (Homophone) لكلمة (حديدة)، فهي تعني جنس الحديد من الفلزات، وفي نفس الوقت تشير للبطلة المرسومة باسم العلم (حديدة بنت ماوية).

لقد شكل الصراع نوعاً من أنواع الصراع المركب بين الساحر/ البطل وخدامه الذين

يمثلون رمز الشر وبين البطلة/ الحبيبة، وتمثل رمز الخير، وينتهي هذا الصراع بانتصار الخير على الشر: "قالوا في صوت واحد: أردنا أن ننكحها فلم تفتح فخذيها لنا!"، ثم صراع بين الساحر/ المخدوم وبين مردة الجن/الخدام، ينتهي بانقلاب السحر على الساحر، عندما اختفت النجمة المضيئة من السماء السابعة، وهي مصدر قوته، فتمرد عليه المردة عندما "صفعوه على وجهه فأصبح أعمى واخضر رغيف الخبز الأسمر وييس الفجل والجرجير والريحان وهاجم النمل الأسود العسل وبيض السمك". بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ﴿وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَى﴾ (طه:٦٩)، ولم يبقَ على المائدة سوى مفردات الأمل الفيروزي بحضور الحبيب: "خمر وقدحان وشمعتان".

ولكن ماهي الأسباب خارج النص الدرامي التي طلسمت الحبيبة وحفظتها من أعتى مردة الجن برأيي؟ فالسبب الأول هو سبب ضمني لو اكتفى البطل/ الساحر بجلسته معها فقط وسَحَرَها بمفرداته وكلماته الرومانسية لكان أجدر على الفوز بقلبها من كل تلك الشعوذة، ثانياً أن البطل/ الساحر لم يكن حاذقاً بما فيه الكفاية؛ إذ نسي أهم ثلاثة عناصر في قاموس السحر والتي تساعد على نجاح العمل -كما أشار إليها وليم شكسبير-: "عظم الهدهد وناب الثعلب وعود البخور الشرقي"، والسبب الثالث هو أن حبيبة قلبه نائمةٌ في قصرٍ مرصود/ والقصر كبيرٌ يا ولدي... وكلابٌ تحرسه.. وجنود/ من يدخل حجرتها مفقود... من يدنو من سور حديقتها.. مفقود/ من حاول فك ضفائرها... مفقودٌ.. مفقود.

خلاصة الكلام أن الكاتب المبدع ناصر الجاسم قد تجلت عملية ابداعة في قصة (المائدة) من خلال عدة نقاط:

لقد تمكن الكاتب من امتلاك لغة وخيال ساعدته في سبر غور بنية النص ودلالاته الفنية والاجتماعية.

مسرحة الحدث وتوظيف (الفونولوجيا) بمشاهد درامية، أضافت عنصر التشويق والتفاعل بين الراوي والمتلقي، من خلال موسيقى الكلمات التي وجدت صداها بين أذني المتلقي.

تمكن الكاتب من توظيف البيئة (السيسيو- ثقافية) التي يعيش فيها: "... معاطن إبل نجد.. وغابات أفريقيا.. وأنهار الصين.. سجن في أصفهان".

تمكن الكاتب من اختراق المسكوت عنه في ثقافتنا العربية، وهما تابوات الدين والجنس.

تمكن الكاتب من وضع تصنيف لعالم النبات والحيوان في بيئته، بالإضافة إلى تصنيف لأسماء وواجبات المردة (سماوي، أرضي، بحري)، وطرق استحضار الخادم.

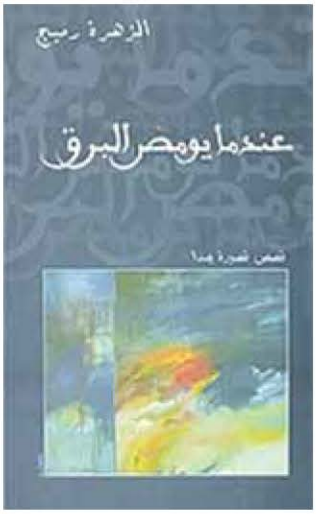
---

* القصة منشورة في صفحات الإبداع في هذا العدد من (قوافل) .

التكثيف وبلاغة المضمر في القصة القصيرة جدًّا

مجموعة (عندما يومض البرق) للزهرة الرميج نموذجاً

عصام بن خدا - المغرب



ملخص:

أصبح للقصة القصيرة جدًّا حضور في المشهد الأدبي، بوصفها أحد الأجناس الجديدة في الخطاب السردي؛ مما جعل المبدعين يسهمون بما جادت قريحتهم في توليد نصوص تحمل خصائص هذا الجنس، كالتكثيف والإيحاء والمفارقة والمقصدية المباشرة وغير المباشرة؛ مما يجعلها منفتحة على التأويل الذي ينتظر القارئ، من أجل الإجابة عن الأسئلة المثارة وفك شفرات الملفوظ.

إن القصة القصيرة جدًّا تستدعي من قارئها الدهشة أو الرغبة في إعادة القراءة، وتفرض عليه ممارسة لعبة التخمين مع ذاته، لتركيزها على التكثيف الذي يبنى على "عمق الفكرة وبلاغة اللغة، ويدعو إلى عودة الحياة إلى روح الكلمة المقتضبة التي توحي بفائض المعنى"[١]. ويعتمد التكثيف على متانة البناء واعتماد الإضمار والاقتصاد في الوصف.

من هذا المنطلق نحاول ملامسة التكثيف ومضمنات القول في القصة القصيرة جدًّا، من خلال مجموعة (عندما يومض البرق) للقاصة والروائية الزهرة رميج، الصادرة عن مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، سنة ٢٠٠٨م.

مدخل:

تتكون القصة القصيرة جدًّا من لقطة فنية غنية بالتكثيف؛ لتخرق المألوف والمعتاد في الإبداع، التي لن تدرك إلا عبر الجهد الفني لتصل إلى المطلوب. من هذا المنطلق تمتلك القصة القصيرة جدًّا شكلها الأدبي المنفرد «الخاص بها، الذي يحقق بنيته من تكثيفها ومن زاوية الرؤية لحدثها ومن مقومات الجدة فيها»[٢]« تمتاز القصة القصيرة جدًّا بأنها جنس أدبي يمتاز بقصر الحجم، والإيحاء المكثف، والنزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب، والنفس القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، فضلاً عن سمات الحذف والاختزال والإضمار، كما يتميز هذا الخطاب الفني بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي، ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي»[٣].

تتميز القصة القصيرة جدًّا بالتنوع في الأنماط التي يوظفها مبدعوها، في احتمالها على الحوار أو خلوها منه، اختلافها طولاً وقصراً، وتضمنها حكاية وافتقارها إليها، واعتمادها السرد، واختتامها بقفلة حادة، أو مفارقة صارخة، واختتامها بنهاية شبيهة بالقصة القصيرة، وقيامها على التكثيف، أو غيابه عنها.

إن أول ما يتبادر إلى الذهن، ونحن بصدد التعرف على أهم خصائص هذا الجنس، ما يتصل بأهم مقومات تجنيسه، وهي القصصية والقصر، فالتكثيف في الحوار والحدث والموضوع والفكرة والزمان والمكان يقضون حتماً إلى القصر.

والتكثيف الناجح هو الذي يبنى على عمق الفكرة وبلاغة اللغة التي تجعل الروح تعود إلى الكلمة التي تفيض بالمعنى، كما يضمن متانة البناء والاعتماد على الإضمار، والاقتصاد في الوصف واستغلال الفراغ اللغوي، ليترك المجال للقارئ لاستخدام طاقاته التأويلية لملء بياضات النص، فللكاتب الحق في توليد النص وللقارئ الحق في تأويل النص.

وتكثيف المعنى أمر بالغ الأهمية في إنجاح النص، إذ إن «قيمة المكتوب لا تتحدد بالنوع الأدبي الذي ينتمي إليه، شعراً كان أو رواية أو غيرها، بل بالتقنية الكتابية التي تقرر كثافة المعنى»[٤].

تعد البداية والقفلة من أهم عناصر هذا الجنس الأدبي، فالمستهل يمثل المدخل الأساس للنص، كما يسهم في شد انتباه المتلقي، أما الخاتمة فتتمثل وظيفتها في توفير المفارقة، أو المفاجأة، وكسر التوقع، لفتح باب التحليل والتأويل، والإجابة عن الأسئلة التي تثيرها.

والمتتبع للقصة القصيرة جدًّا، يلاحظ أنها إبداع يساير الواقع، وتحاول البحث عن حلول للهموم اليومية، وبالتالي فهي تنتقل من تفسير العالم إلى علاج القضايا المرتبطة بالحياة اليومية، بلغة جميلة، تميل إلى المشاهد الصادمة والمدهشة التي تعطي للمنجز القصصي القصير جدًّا بعده الدلالي والفكري والفني.

وللبحث عن المضمر في لغة القصة القصيرة جدًّا؛ وجب الارتقاء بها من حالتها السكونية بوصفها تراكيب نحوية وصرفية إلى استحضار السياق الثقافي والتاريخي والاجتماعي. والقصة القصيرة جدًّا تتجاوز التركيب لتلج إلى العوالم الخارجية التي يشرك فيها كل من الكاتب والمتلقي؛ لذلك ينبغي التعامل مع القصة القصيرة برؤية شمولية، تجمع بين ما هو داخلي بنيوي وما هو خارجي، مع مراعاة المضمر الخفي الذي يروج في نفسية الملقي والمتلقي.

ولتحقيق ذلك؛ لابد من اهتمام القارئ بالتقاطعات البنيوية والسيكوسوسيولوجية. والقصة القصيرة جدًّا ليست نصًّا بنيويًّا معزولاً عن الواقع، ولا واقعاً بنيويًّا معزولاً.

إن القصة القصيرة جدًّا يلتقي فيها الداخل والخارج، الملقي والمتلقي، الملقي الذي يبحث عن لذة الكتابة والمتلقي الذي يبحث عن لذة القراءة، حينها تلتقي المضمرات الخفية والمشتركات الثقافية.

كما تتوفر القصة القصيرة جدًّا على مضمرات تناصية، تثير فضول المتلقي بواسطة طبيعتها المفارقة التي تتضمن مستوى قريباً، نفهمه من خلال القراءة السطحية، والمستوى الخفي المضمر الذي يكمن في ثنايا القصة، الشيء الذي يثير المتلقي، ويحاول جاهداً كشف المستتر، فيجد نفسه طرفاً مشاركاً في تأثيث فضاءات النص وملء بياضاته، بالرغم من ضيق العبارة، والتكثيف الذي يميز القصة القصيرة جدًّا، وهي تتساوق مع منتجات المتصوفة التي يقولون عنها: « كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة».

وتناص القصة القصيرة جدًّا مع المخزون الثقافي والاجتماعي للمتلقي، يجعله يولد نصًّا جديداً ذهنيًّا مماثلاً لما أفرزته ذاكرته عند مباشرة قراءة القصة. وقد تختلف مستويات التلقي والتأويل من متلق لآخر؛ حسب الدلالات التداولية المستنبطة.

فالمتلقي عند عملية القراءة يقوم بتحيين المخزون الثقافي والاجتماعي، وإدماج زمن القصة مع زمن القراءة؛ مما يخلق إمكانية تحريك الثابت في ذهن القارئ، وإمكانية التعدد القرائي الذي ينمي النص ويعطيه عدة تأويلات.

ولا ينسى الكاتب في خاتمة كل قصة قصيرة جدًّا أن يعرج على القفلة، التي تتميز بطابعها المفاجئ والمربك والمستعصي أحياناً، تلك النهاية التي تترك بصمات الفراغ في ذهن المتلقي؛ بسبب البياض المضمر وبلاغة الحذف.

الجانب التطبيقي :

أ- المضمرات البصرية:

العنوان: يشكل العنوان فاتحة خطاب المجموعة القصصية، وأولى عتبات نصوصها، إذ يمثل ملفوظ ما بعد الحكي الأول وما بعد الحكي الأخير. وإن بدا في الظاهر مستقلاًّ عنهما، غير أنه متصل بهما إيحاء لا علانا إعلاناً. صيغ العنوان (عندما يومض البرق) من لفظة (عندما)، وهي ظرف زمان مركب من (عند) و(ما) المصدرية، بمعنى: في الوقت الذي، والجملة الفعلية (يومض البرق)، أي: عندما يلمع لمعاناً خفيفاً، واعترض في نواحي الغيم. وليس في هذا يأس من المطر، فقد يكون ولا يكون.

يوحي العنوان إلى انبناء المجموعة القصصية القصيرة جدًّا على تقاطبات متنوعة، تتمثل في عناوين جاءت في ثنايا القصة، نذكر منها: جرحان، تضاد، امرأتان، بطنان، النار والخشب، إنجاب.

اللوحة: لوحة الغلاف للفنان عبد الله الحريري، تندرج ضمن الاتجاه التجريدي في الفن التشكيلي، الذي يعبر عن تجريد كل ما هو محيط بنا عن محيطه، وإعادة صياغته برؤية فنية جديدة، يتجلى فيها حس الفنان باللون والحركة والخيال. تتساوق هذه الرؤية مع رؤية الكاتبة، التي تسعى من خلال تطرقها للعديد من القضايا الاجتماعية، إلى تصحيح ما هو معوج في المجتمع، كأزمة القيم والأخلاق، واهتمام الناس بالمظاهر، واختلاس الأموال، واهتمام الناس بالإنجاب أكثر من التربية.

ب- المضمرات النصية:

تعد اللغة الوسيلة التي يتواصل بها الإنسان، وبها يتفاهم، وللبحث في المضمر النصي؛ وجب الانتقال باللغة من حالتها السكونية إلى حالتها المتحركة. تسعى الكاتبة من خلال قصص المجموعة إلى إثارة رمزية الاتحاد والتعاون، وضرورة التشبع بهما، من خلال القصة القصيرة جدًّا (جرحان): «قال الجرح الأول للجرح الثاني:

أرى بابك لا يزال مشرعاً للريح، ألم تحاول إغلاقه؟

بلى، حاولت، ولكني لم أعثر بعد، على المفتاح المناسب.

ألهذا أرى عضلاتك تتقلص ولونك يزرق؟

نعم، بالتأكيد. وأنت؟ أرى بابك أيضاً لا يزال مشرعاً للريح. ألم تحاول إغلاقه؟

فكر الجرح الأول مليًّا، ثم قال:

لماذا لا نتعاون لإغلاقهما معا؟

وكيف؟

يضع كل منا بابه على باب الآخر.

دنا الجرح من الجرح، ألصق كل منهما بابه بباب الآخر، صار الجرح واحداً، توقفت الريح عن التسلل، تمددت عضلات الجرحين، فاستعادا لون بشرتهما الوردي»[٥].

تحاول الكاتبة أن تصحح مجموعة من الظواهر الاجتماعية، من خلال التعبير عما يسود المجتمع من طغيان المصالح الشخصية على المصالح العامة، وقد تمثل هذا في قصة (بطنان): «جمعتهما مادة واحدة، اكتشفتا أن تاريخاً محدداً غيَّر مصير كل واحدة منهما إلى الاتجاه المعاكس. قبل أربعين عاماً، كان الجوع يستوطن الأولى، قبل أربعين عاماً، كان الشبع يستوطن الثانية، ثم انقلبت الآية، ما إن مُدّ السماط، حتى انقضت البطن الأولى تلتهم وتخزن إلى أن تحولت إلى بالونة، تكاد تنفجر، أما الثانية فقد كانت بالكاد تلامس الطعام، فظل حالها على ما هو عليه من الضمور.

قالت الثانية للأولى مستغربة:

أما استطعت نسيان الجوع، رغم امتلائك طيلة هذه السنين؟

ردت الأولى باستغراب أكبر:

وأنت، أما استطعت نسيان الشبع، رغم خوائك طيلة هذه السنين؟»[٦].

كيف للإنسان أن يضحي من أجل المبادئ والعلم والمعرفة، فيكون مصيره في هذا المجتمع الجلوس وراء الستار، مقارنة بآخر اعتلى خشبة المسرح، تعمره الأنوار، وقد أمضى وقته في شيء غير ذلك. إنه الواقع الذي أضحى متفشياً في عصرنا الراهن. تحكي القصة القصيرة جدًّا (امرأتان)، تقول فيها:

« درستا معاً.

كانت الأولى تقضي معظم وقتها في المكتبات.

كانت الثانية تقضي معظم وقتها أمام المرآة.

اكتسبت الأولى قيماً، تمكنت من وجدانها.

اكتسبت الثانية جمالاً، تمكن من شد الأنظار إليها.

وهبت الأولى حياتها للمبادئ، بعيداً عن الشهرة.

وهبت الثانية نفسها لأحدهم، فأصبحت تجالس المشاهير.

ظلت الأولى وراء الستار.

اعتلت الثانية الخشبة، تغمرها الأنوار»[٧].

تطرح مجموعة (عنما يومض البرق) قضية المظاهر الخادعة، التي لا يجب على المرء أن يغتر بها، إنه تعبير من الكاتبة عما يسود المجتمع من أزمة المظاهر التي اكتسحت مجتمعاتنا العربية، بطبقاتها المختلفة، حتى أصبح الإنسان يتحدث غير لغته أو يلبس غير لباسه، مجاراة للوضع السائد، هذا الوضع الذي تحاول الكاتبة جاهدة أن تصححه بخلافه، عن طريق تقديم العبر والدروس غير المباشرة، عندما تركت العهدة على المتلقي لفك شفرتها، والمساهمة بدوره في تعديلها. تقول الكاتبة:

«دخلت امرأتان المتجر ذا الواجهة الزجاجية الفخمة، الأولى أنيقة أناقة مثيرة، والثانية عكسها تماماً. غمز صاحب المتجر أحد العاملين، مشيراً برأسه إلى الثانية.

ظلت نظرات العامل مشدودة إليها تترصد حركاتها ترصد القط للفأر.
ظلت المرأة الأولى تتنقل بين صفوف البضائع النفيسة بكل حرية.
أحست المرأة الثانية بالنظرات تخترقها، وتستفز الدم في عروقها، لكنها كتمت غيظها.
فجأة، حانت منها التفاتة، فإذا بها ترى المرأة الأولى تدس شيئاً ما في حقيبتها. التقت عيناهما للحظة. بدا الارتباك على الأولى.

ابتسمت لها الثانية، ثم واصلت تبضعها في سكينة وقد غمرتها نشوة الانتقام»[٨].

إنها أزمة القيم التي سادت المجتمع، فأصرت الكاتبة على إثارتها، من خلال (إنجاب)، حين أنجب بطل القصة عشرة أطفال، لا أحد منهم أصبح مواطناً صالحا كما كان يحلم.

إذا تجاوزنا المعنى الصريح للقصة إلى المعنى التواصلي والضمني، سيتضح لنا أن الكاتبة تناقش مسألة تنظيم الأسرة، بوصفه مفهوماً شاملاً، يربط بين ما هو اقتصادي واجتماعي وصحي، إنه المشروع الاجتماعي الذي يتوق إليه كل مجتمع ليسير في منهاج التنمية والتطور.

تنظيم الأسرة هو الكفيل والقمين بتحقيق السعادة، وتحسين ظروف العيش؛ لأن المشكلة ليست اقتصادية، بل إنسانية واجتماعية. إن قصة (إنجاب) تلخص لنا جل قصص المجموعة؛ لأنها تضع اليد على الجرح؛ فليس المهم كثرة الإنجاب، إنما المهم هو أن نربي من أجل إعداد مواطنين صالحين للوطن والمجتمع؛ لذلك وجب الاهتمام بشخصية الأم وبناء شخصيتها على أتم وجه.

كما لا ينبغي إهمال شخصية الطفل والعمل على تنمية ملكاته الفكرية والذهنية، وهي مسؤولية الوالدين، للوقوف على صغائر الأمور وكبائرها من أجل بلوغ المرام.

يدخل قارئ المجموعة القصصية القصيرة جدًّا (عندما يومض البرق) للكاتبة المغربية الزهرة الرميج عند نهاية فعل القراءة، في عملية تأويل في ضوء المشترك الثقافي والاجتماعي، منطلقاً من مكتسباته، لإعادة إنتاج هذه النصوص، لفهم أن الأسرة السليمة هي نتاج اختيار، وليست نتاج صدفة. وأن خيار الفرد والمجتمع يحتاج إلى تهيئة الظروف الديمغرافية والاقتصادية والسياسية، من أجل تجاوز أزمة القيم والأخلاق، وبناء مجتمع قائم على التعاون والاتحاد.

الحواشي:

(١) سعاد مسكين: القصة القصيرة جدًّا في المغرب - إشكالية البناء والدلالة، على الرابط: www.kisa.alfawanis.com.

(٢) يوسف حطيني: القصة القصيرة جدًّا بين النظرية والتطبيق، ط١ (دمشق: الأوائل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م)، ص٢٥.

(٣) أحمد الجاسم الحسين: القصة القصيرة جدًّا – مقاربة تحليلية، ط١ (دمشق: دار عكرمة، ١٩٩٧م)، ص١١.

(٤) السابق، ص٣٩. ويلاحظ أن هناك نوعين من الإيجاز، يستخدمان في القصة القصيرة جداً، هما: الإيجاز بالحذف، الذي يقوم على استغناء الكاتب على بعض الألفاظ اعتماداً على دلالة السياق، والإيجاز بالقصر، المعتمد على كثافة الجملة مع اتساع معناها من دون حذف.

(٥) الزهرة الرميج: عندما يومض البرق، ط١ (الدار البيضاء: مطبعة النجاح، ٢٠٠٨م).

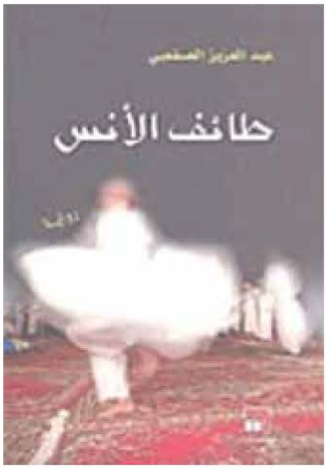
(٦) السابق، ص٤٨.

(٧) نفسه، ص ٤٩.

(٨) نفسه، ص ٥٨.

(طائف الأنس) للكاتب عبد العزيز الصقعبي بين الواقع والمتخيّل

شوقي بدر يوسف - مصر



« إذا كانت الحياة ملهاة في نظر الإنسان الذي يفكر، فإنها مأساة في نظر الإنسان الذى يشعر» . (**هوراس وولبول**)

يلعب الواقع الاجتماعي دوراً مهمًّا في بلورة إحداثيات المنجز الروائي للكاتب عبد العزيز الصقعبي، المستمدة رؤاها ووقائع أحداثياته من خريطة الحياة الاجتماعية المحيطة بواقعه الذاتي، ومن ثم فهو يقوم بتضفيرها بوقائع سردية من متخيله الإبداعي والثقافي المستمد خطوطه العريضة من (سوسيولوجيا) هذا الواقع الاجتماعي السائد في حيوات المستويات المختلفة للزمان والمكان، وهو ما نجده في معظم منجزه الروائي، خاصة في روايته الأخيرة (طائف الأنس) التي اشتغل فيها على أبعاد سيرية على الرغم من تضمينه - في نهاية الرواية - عبارة « أن أحداث الرواية وشخصياتها من خيال الكاتب»، إلا أن البعد السيري الناشئ عن محكيات الذات، ومرويات الأنا، وضمير المتكلم، المستخدم في نسيج النص، الصادر من رؤيته الذاتية في التعبير، والبوح القادم من الهواجس المحتدمة، والحاضرة بقوة في نسيج هذا النص، والمقترنة بتيمة البحث عن المرأة واستشراف عالمها الأنثوي، وهو أمر يشير إلى وجود بعد سيرى قائم وحاضر بقوة، كذلك نجد بعض سمات ترتبط بالكاتب، خاصة ما هو مقرون بالثقافة الأدبية والتاريخية الحاضرة معه في نسيج هذا النص والكامنة في المعلومات التاريخية المتداولة تلميحاً وتعريفاً، وهو بعد ربما تواجد في أكثر من نص من نصوصه الروائية السابقة، وهو يعتبر انطباعاً عامًّا على دلالة الرؤية السيرية الكامنة في جوانب الرواية عند الصقعبى باعتبار أن الكاتب من المثقفين الذين لهم باع كبير في مجال الأدب والثقافة والتاريخ، وقد سبق له أن قدمها في العديد مما أنجزه من أعمال روائية سابقة، مثل (رائحة الفحم)، (اليوم الأخير لبائع الحمام)، (حالة كذب) وغيرها، إلا أننا في نفس الوقت نتعاطف مع مقولة الكاتب ونعتبر هذا النص بمثابة سيرة تخييلية مفترضة، تستوحي أحداثاً ربما عاشها الكاتب وعايش بعضها، ومن ثم استلهم أبعادها في سردية هذا النص، استكمالاً لتجربته السردية التي عايشها وتماهى معها في نصوصه السابقة.

التخصيص والتنصيص:

تبدأ الرواية في تجربتها السردية بهذه الهواجس الصوتية، التي تخص النص بهذا البوح السردي الذي أطلقه الراوي إلى الجدة في استدعاء للجذور الأولى الحانية، والطرق على بعد ذاتي يستلهم منه الطريق،

والعلامات الدالة على حميمية العلاقة الرابطة بين الراوي وجذوره الممتدة في الأرض كالوتد «اشتقت إليك جدتي» هكذا تبدأ الرواية وتخصص بداية مسارها منذ الاستهلال الأول للنص. ويبوح العنوان بتلك العلاقة الإيحائية، الممتدة الجذور بين الحفيد الراوي عبد الرحمن وجدته لوالده، علاوة على جذوتها المستعرة من جهة سطوة الأسرة، والعلاقات المتراتبة بين أفرادها، تمتد من خلال أيقونة وعلامة رمزية، اختار لها الكاتب (الكشتبان) الذي منحته إياه جدته من موروث أسرتها، حيث كانت تستخدمه في خياطة الأقمشة وأشياء أخرى: «أعرف بأنها عندما تمعن بالتحدث كما تمعن بليّ ذلك الخيط الأبيض تتحاشى وخز الإبرة بذلك الكشتبان الشبيه بالقمع الذي تضعه خاتماً في أصبعها»[١]. كان هذا هو الرمز المخصص والممتد من بداية الرواية حتى اكتمال أحداثها، فقد وعدته جدته بأن تمنحه هذا الكشتبان ليهديه لعروسه المستقبلية. ويمثل هذا الكشتبان في رمزيته عودة إلى هاجس المرأة، كلما ابتعد هذا الهاجس عنه، يقوم الكشتبان بإعادة سيرتها إلى عقل وقلب الراوي، ويطرح الإحساس المتجذر في حنايا النفس ليعوّض عن طريقه هواجس اجتماعية أخرى، نابعة من العادات والتقاليد الكامنة في النفس، تتشابك فيها إرادة الفرد في شخصية عبد الرحيم، وإرادة الجماعة في شخصية باقي أفراد الأسرة، خاصة اختيارات الأم لعروسه، وزواج الأب للمرة الثالثة. من هنا كانت إرادة عبد الرحيم في الرحيل للبحث عن نفسه، وذاته، ورمزية كشتبانه المفقود في رحابة الرياض الواسعة، وتسعى الشخصية في استقصاء جوانب ذاتها، بعيداً عن سطوة الأسرة، وبحثاً عن الهوية والانتماء في المدينة: «كانت والدتي تحب أن تغرس في أعماقي منذ الطفولة حب التجارة، ولكن كانت البذرة التي غرستها نور في أعماقي أقوى وأعمق، بذرة بعيدة كليًّا عن التجارة، جعلتني أترك الطائف لأبحث عن عبد الرحمن آخر، يحدد قراره بنفسه دون وصاية، ابتعدت كثيرا عن والدي، والدتي، إخوتي، ابتعدت عن الطائف، أملاً بأن أكون قريباً من نور، بعد زمن أيقنت بأنها سراب»[٢]. ويتنامى الحدث وتتواتر العلاقات على أرض الرياض، مع صحبة جديدة، بدأت تلقي ظلالها على حياته، بعد التحاقه بوظيفة معقب في إحدى المصالح الحكومية، وسكنه مع رجلين سعود وبكر، كان يربط بينهما طلب الرزق، والاعتماد على النفس، وإثبات الذات.

الرواية والمدينة:

هناك ثمة علاقة متشابكة ومتداخلة بين الرواية والمدينة، فالرواية المدينية تشتغل على المكان باعتباره عنصراً مهمًّا من عناصر التشكيل الروائي كوعاء تصب فيه الأحداث المدينية، الشكل والمناخ والبيئة، وتحقق فيه الشخصيات حضورها المتفاعل مع الزمان المتواتر والمكان بسماته المألوفة والأحداث، وتمارس فيه الشخصية كل أنواع الممارسات الحاصلة بدلالاتها ورموزها المكانية القابلة للتأويل، والمكان المديني يمنح الرواية أبعاداً تغلف الأحداث بصورتها المدينية المألوفة، وبيئتها الممتدة عبر جماليات طوبوغرافية المكان، وما يحيط بها من إحداثيات الواقع والمتخيل، وهما في كيانهما المحدد فضاءان مختلفان في الشكل والمضمون، فالمدينة مكان له حدوده الجغرافية وأبعاده الممتدة وسماته المعروف بها، وفضاءاته المميزة لطبيعته وهويته الذاتية المحتدمة، والرواية هي المستثمر الفني لأبعاد هذه الجماليات في رؤيتها المتخيلة، بشخوصها الإيجابية والسلبية الحاملة داخلها فضاءاتها الذاتية الخاصة بها وحدها، وبالانصهار المتبادل بين الحياة في أزمنتها المتواترة، وبين ما يحدث ويروى ويحكى، تبرز العلاقة المتشابكة والمتقاطعة بين الرواية والمدينة، وهي بحسب مقولة الفيلسوف الفرنسي (ريكور): «تعاش الحياة ويروى السرد». وفي مدينة الرياض يلجأ عبد الرحمن الراوي إلى محاولة إثبات هويته وانتمائه على ذاته، بعد ترك مسقط رأسه في الطائف، والبحث عن هذا الوهم الكامن داخله، لذا كانت المدينة هي سلواه الوحيدة بجانب القراءة والبحث عن الكتب في المكتبات القريبة والبعيدة، كانت شوارعها وأماكنها تراوح نفسه في الأوقات التي يريد أن يسدل الستار على شيء من الذاكرة القديمة يؤرقه أو يسبب له تأزمات، كان محكي سفر عبد الرحمن ليس الانتقال من الطائف إلى الرياض، ولكنه الهجرة إلى الداخل؛ للبحث عن وهم يراوح هواجسه كما يقول، ويعيش في ذاكرته، كما تعيش أغلب ذكريات الحب الأول أو النظرة الأولى أو العلاقة الأولى داخلنا

حتى الممات: «أريد أن أغلق الستارة على الماضي، هذا ما دفعني لاستعجال مغادرة بيت سليمان الكائن في حي الملز، لا يهم إلى أين نذهب، شوارع الرياض تساعد على إهدار الوقت»[٣]، كذلك كانت الطائف في رؤى عبد الرحمن هي المكان الذي يحتاجه ليعود إليه أكثر من أي مكان آخر، ففيه سكن الأسرة وفيه ذكرياته القديمة، وملاعب الأمس، فقد تغيّرت حياة الأسرة وتبدّل الحال بين الإخوة، علاوة على ذلك كانت الطائف بالنسبة للأسرة، خاصة الأب من الأماكن الأسطورية المحببة إليه: «كان والدي يرفض أن ينتقص أحد من مدينة الطائف، حيث كان مشبعاً بالأسطورة التي تقول بأنها قطعة من الشام»[٤]. في نفس الوقت: «أمي في تلك الفترة كانت تسكن مع أخوي حمود ونايف في بيت يقع في حي الريان قبل أن ينتقل إلى فيلا الفيصلية وقبل أن يلحق نايف بحسن ليسكن في شقة أخلاها المستأجر في العمارة التي تقع في نهاية شارع خالد بن الوليد قبل الطريق المؤدي إلى حي القمرية»[٥]. كذلك طال التغيير حياة الراوي، عندما انتقل للحياة في مدينة الرياض: «كنت قد كوّنت علاقة جيدة مع مدينة مجنونة تدعى الرياض»[٦]؛ لذا كانت العلاقة بين المدينة والرواية في صورتها الجمالية علاقة قلقة، غير ثابتة، دائماً ما تتذبذب في منحنيات مختلفة: «فالمدينة بصفتها فضيلة والمدينة بصفتها رذيلة، هي بمنأى عن الخير والشر»[٧]. وهو ما خضع لرؤى الراوي السارد في متخيل الواقع، الباحث عن الوهم الضائع في أنحاء المدينة.

الراوي ومتخيل الواقع:

ويخضع الراوي إلى المتخيّل في واقع النص ليجمع من ورائه اللحظات السردية المستثارة، والذكريات الكامنة في خلايا أحداثه المتجذرة داخل الذات، بدءًا من مرحلة طفولته حتى رحيله من الطائف إلى الرياض، باحثاً عن الوهم والحقيقة الغائبة، وائتناسه بروح الجدة التي ساعدته على ذلك الرحيل المبكر، هو يخاطبها من بعيد ويتساءل عن هويته أو كينونته الذاتية: «أنت الوحيدة التي تعرف أن حفيدك عبد الرحمن لا يخطئ.. ولكن أحلامه كبيرة.. وتافهة ربما في الوقت ذاته.. وساذجة لدرجة أنه لا يقدر أن يبوح بها.. تعرفين أنني غادرت الطائف، بحثاً عن وهم.. ولكونك تحبيينني.. رضخ الجميع لرغبتي»[٨]. من هذه المغامرة التي بدأها عبد الرحمن، يبدأ النص فعالياته بالرحيل المبكر إلى مجهول الوهم، ومن ثم يبدأ عبد الرحمن رحلة البحث عن الذات، بهذه التساؤلات الملحة: «هل أنا عبد الرحمن الطائفي أم الشرقي أم القصيمي.. هل أنا فعلاً من أهل الرياض.. أم أحد أبناء الشروق في مدينة تنازعتها نجد والحجاز»[٩]. وكان الإحساس بالشخصية طاغياً على الإحساس بالحدث والحبكة المضيئة له، كذلك نجد أن المفارقة الخارجة من رحم الحدث الرئيسي الذي حملت معها الشخصية من مدينة إلى أخرى، نقل فيها بوح الذات من الطائف منبت الآباء والأجداد إلى المدينة الجديدة الرياض، بحثاً عن وهم، كما كان يردد. ولعل رحلة عبد الرحمن من الطائف إلى الرياض ثم عودته إليها، تشبه رحلة سعيد في رواية (رائحة الفحم)، عندما غادر قريته ليلتحق محاسباً في بلدة (منجرة)، ثم يعود إليها بعد سلسلة من الإحباطات والتأزمات النفسية، إلا أن شخصية عبدالرحمن في (طائف الأنس) كانت في بحثها عن المرأة، ومتخيلها السردي دائماً ما تستدعي شخصية (نور) رفيقة الصبا التي أصبحت زوجة أبيه (أبو حمود)، فجأة وكأن سطوة الزمن أرادت أن تمنحه نوعاً ما من العبث واللامعنى في أن من تعلّق بها صغيراً وبحث عنها كثيراً ستصبح فجأة أمامه في مقام الأم، كان زواج أبوحمود من نور بعد سلسلة من التأزمات الحياتية، طالت الأسرة، خاصة بعدما طلق أبو حمود زوجته الثانية التي كانت تسبب مشاكل كثيرة داخل الأسرة، خاصة مع العمة حسنة.

المفارقة وبوح الذات:

وفي وضعية صوت الأنا الساردة، وضمير المتكلم الراوى في محكياته الزمنية، تطرح الرواية لحظات محددة من تاريخ الذات، ومفارقات ترسخت في الذاكرة، تدير نفسها لتعود إلى الوراء من أجل البحث الدائم عن الهوية الذاتية بطموحاتها المختلفة عبر رحلة حياتية متنامية، يسرد فيها الراوي تماهي الذات في صورتها الواقعية مع المتخيّل السردي القائم على مفارقة زمنية وحبكة كاشفة لما يحدث فيها من توافق واختلاف للأمور، وتراتب وتخلخل للأحداث، وتتابع وتواتر للمرويات: «قد تكون بعض ذكريات الطفولة

جميلة ولكن بعضها عبء، غالباً يكون النسيان جميلاً، وإلا لضجت في داخلنا الذكريات والكلمات والمواقف، قد نصاب بالجنون، فالنسيان نعمة، وإلا لحولني عقاب والدي عندما كنت صغيراً ومنعي من اللعب مع الفتيات وبالذات نور، إلى شخص أشبه بالمجنون»[١٠]. حيث تتجلى في هذه الروح اللافتة لبوح الذات المفارقة السردية الجامعة بين لحظات الزمن البادئ من الطفولة وما كان يحدث فيها من وقائع، تركت ندوبها وأثرها العميق في ذاكرة الشخصية، والتبئير النابع من وجهة نظر السارد أو الكاتب نحو تشكيل بنية سردية لحياة الأسرة التي ينتمي إليها الراوي السارد والمجتمع القائم في حياته وذاكرته الحالمة، والحاملة لرومانسيات هذه الطفولة البادئة بالصديقة الصغيرة (نور) التي حمل لها مودة خاصة والتي اختفت فجأة مع أسرتها من الطائف، ثم ظهورها المفاجئ مرة أخرى كزوجة أب، ورد الفعل الناجم عن هذه الصدمة العاطفية القوية التي انحدرت من جوانب العاطفة الجياشة المضمرة والتي كان لها أثر كبير في التحولات التي طرأت على شخصية الراوي في علاقته مع الأسرة، خاصة مع أبيه وزوجته الجديدة (نور): «لم أستطع تلك الليلة أن أنام، توجهت بسيارتي في وقت متأخر من الليل إلى بيتنا القديم في الشرقية، أحب كثيراً ذلك الشارع الذي تعرف على وقع خطواتي الأولى، وتلون بدم نزف من قدمي مرات عديدة حين شرخ موطئها زجاجات ومسامير تمرغت بالتراب»[١١]. لا شك أن الذاكرة الصدئة التي استحضرها الراوي في هذه اللحظة على وجه التحديد قد تلونت بلون الدم القاني، حين تذكر عبد الرحمن المكان الذي نزف فيه قدمه بالدم مرات عدة؛ جراء شرخ بسيط في القدم، هو الآن وفي هذه اللحظة بالذات، ليس شرخ القدم، ولكنه شرخ ندوب الذاكرة حين استحضرت المكان والحدث في هذه اللحظة الفارقة من الزمن؛ جراء معرفته بزواج والده من صديقة الطفولة (نور)، وتتوارد الخواطر ومشاهد الطفولة تقفز إلى ذهنية الراوي، وتتوالى الأسئلة والخواطر على قلب وعقل عبد الرحمن: «كيف سأقابل أبي عندما يعود؟ كيف سأقابلها؟ هل سأصرخ بوجه أبي وأقول: لماذا سرقت مني حلمي؟ لا أحد يعرف عن مودتي.. بالطبع مودة، ففي سن الطفولة لا نرتاح لأمر ما، ولكن غالباً لا يصل إلى درجة الحب المألوف، فثمة مودة وارتياح للعب والجلوس والتحدث بيني وبينها، لم أقل لها أنا أحبك»[١٢]. لا شك أن البعد النفسي الذي جثم على صدر عبد الرحمن في حضور هذه المفاجأة غير المتوقعة كان قويًّا، وأن مودته القديمة لنور قد تجلت على سطح المشهد، في صورة جديدة، لا يستطيع الفكاك منها، ولا يقدر على وصفها، حضرت إلى واقعه في سرعة كبيرة، وقلبت جميع الموازين التي كان ينتويها في ذلك الوقت، وإن كان وأدها في هذه اللحظة الحرجة يتطلب جهداً كبيراً منه؛ نظراً للعلاقة الشائكة والمعقدة التي نشأت في هذه الظروف الاجتماعية الصعبة. وبدا المشهد في صورته النفسية التي اغتربت فيه النفس يدعو للرثاء: «استلقيت على فراشي وتناولت رواية (المسخ) لـ(فرانز كافكا)، التي كنت قد أحضرتها معي؛ تحسباً لخلوة خاصة كما هي حالي الآن»[١٣]. هل كان هذا الاختيار لهذه الرواية محض صدفة أم أن هناك شيئاً ما في العقل الباطن هو الذى رتب هذا الأمر، لماذا رواية (المسخ) لـ(كافكا) بالذات، وهي رواية ترصد حالة كابوسية، عايشتها شخصية (جريجورى سامسا) في تحولات الإنسان والصراع مع القيم والوجود الإنساني، ونجاح (كافكا) في الإفصاح عن الوجه الحقيقي للبشرية؛ لذا كان هذا الاختيار الثقافي لدى الراوي ناشئاً عن صراع داخلي في الذات بين مخالب الواقع، والمعايشة الذاتية لما يحدث على مستوى هذا الواقع، خاصة وأن عبد الرحمن الآن يفصله جدار صغير بينه وبين ماضيه، هو يناجي الذات ويستشرف دقائقه الجاثمة على صدره والمحاصرة لذاته والراصدة لكابوس الحياة في الخارج: «هل سأتحول إلى حشرة وأتحرك بدون رقيب بين غرف بيت أبي، (كافكا) داهم تفكيري بروايته، حاصرني وحاصرته نور، لماذا لم تأت للسلام عليّ، لقاء قد لا يتجاوز الدقيقة، مصافحة، كيف الحال ثم تذهب لسبيلها»[١٤].

سوسيولوجيا النص:

وفي مروياته الراصدة للأحداث يلجأ الراوي إلى محاولة التعرف والكشف عن مكنون ملامح الشخصيات الأخرى، والمتفاعل مع وقائع حاضرها، هو يلجأ إلى محاولة التغلغل والغوص داخل وعي الشخصية لينتقل

إلينا ما قد تفصح عنه، وما تدركه حواسها من حالات ذهنية وشعورية فاعلة للحدث. وهو ما يطرحه النص في نسيج محكياته وتطور أحداثه، بدءاً من هجرة الشخصية الساردة مع العمة حسنة إلى مدينة الرياض: «ذهبت معها لتعود بعد عدة أشهر ومعها ورقة الطلاق، وتقرير من عدة أطباء بعدم قدرتها على الإنجاب»[١٥]، وانغماسه في الأوضاع الاجتماعية الجديدة للأسرة وتواصله معها في الطائف عن طريق بث هواجسه تجاه ما يسعى إليه، لقد ابتعد عن صرامة تسلط العائلة بفضل جدته التي كان يخشاها الأب، ومنذ رحيلها، بدأ الأب في فرض سطوته على الجميع بكل حرية: «ماتت جدتي ولم يمت غضب والدي.. تقاعد وابتعد عن صرامة العسكرية.. وبقي حاد الطباع، صعب المراس.. افتتح محلًا تجاريًّا لبيع مواد البناء في شارع عكاظ.. أصبح موسراً.. يملك عمارة وعدة بيوت شعبية في عدد من أحياء الطائف.. هذا أبي كتلة الغضب الدائمة»[١٦]. ويبدأ الأب في الزواج ثم الطلاق إلى أن يعثر أخيراً على ضالته في ابنة صديقه القديم التي كانت في نفس الوقت في سن أبنائه، وكانت هي نور الطائف، يبحث الراوي وهو يحاور ذاته عن هوية حاضرة، كانت بالنسبة له شبه مفقودة، هي الآن تمثل له معادلة صعبة، بين الحدود الفاصلة، بين الكلمات والأشياء، والعادات والتقاليد، وصرامة الأب وسطوة تعامله، في نفس الوقت هو ذاته يرفض أن يتحوّل إلى ما كان عليه في البداية مجرد (دحيم) المدلل، جدته تدافع عنه، ووالده يفرض عليه إرادته العسكرية الصارمة، وتنشأ داخله ملكة ثقافية تتحرك دائما وحدها ناحية العقل والقلب معاً: «كنت الثاني من أربعة إخوة.. حياة والدي العسكرية جعلته رجلاً صعب المراس.. سمع صبية الحي ينعتونني بالبنية فاسودت الدنيا بوجهه.. خفت كثيراً من غضب أبي.. اتجهت ذات مساء إلى غرفة جدتي.. كانت هناك.. قالت لا تخف.. أنت رجل»[١٧]، كما تظهر في إشارات النص ثمة علامات تفيد التعبير عن (سوسيولوجيا) العلاقات الاجتماعية في مكامنها الذاتية من خلال علاقات الأصدقاء الجدد: بكر وسعيد وحكاياتهما مع النساء، ثم سليمان القادم من الحوطة وتأثيره المباشر على عبدالرحمن بسبب اشتراكه معه في هواية القراءة وهوية الثقافة، ومعايشة الأسرة في زيارته للطائف، خاصة مع الأم والعمة حسنة، والأب والإخوة حمود وحسن ونايف، علاوة على أن ثمة علاقات تفرضها حالة عاطفية شبه مضمرة بين عبد الرحمن وزوجة أبيه الجديدة (نور)، كانت هذه الشخصيات الرئيسية والهامشية ودورها المؤجج لمشاعر وأحاسيس الراوي عبد الرحمن في تفاعله مع الحياة في الطائف والرياض، وتفعيل ذاكرة الذات بكل ما تحمل من تأزمات وعلاقات، وكانت الأيقونة المهمة التي تحمل سر الأسرار في هذه الإشكالية هي كشتبان الجدة، الرمز الباقي كان: «الكشتبان ناقوساً، يفجر الذاكرة، أتحتمل الذاكرة صخب الكشتبان، الذي يلح عليّ دائماً بتذكيري بحكمة جدتي، وطيبة والدتي، وعنف والدي، ولا مبالاة إخوتي، ومتعة لقاء طيف امرأة تدعى نور»[١٨]. وبدأ الجميع يقومون بالبحث عن زوجة لعبد الرحمن، الجميع يقوم بهذه المهمة الشاقة والممتعة في نفس الوقت الأم، الإخوة، الأصدقاء، المعارف، كل يدلي بدلوه في هذا الموضوع، وكان الكلام الداخلي في نفس عبد الرحمن (الراوي)، يفصح عما في ذهنيته الحالمة التي سببت له أرقاً في معظم الأوقات: «لا رغبة لي مطلقاً بالنوم، والدتي تصلي الفجر في غرفتها، ثم ما تلبث أن تنام حتى موعد إفطارها، كل واحد منهم ينام محتضناً زوجته، وأنا أحتضن الهواء.. حالماً بالعدم»[١٩]. وكانت الثقافة هي المفتاح الذي يفتح له كل الأبواب المغلقة، وينير له الطريق غير المعبّد، وكان يختار أصدقاءه من المثقفين أمثاله، واستطاع عبد الرحمن أن يتجاوز محنته الذاتية وأن يعمل بنصيحة صديقه سليمان الذي اختار له عروساً جديدة من أحد أقربائه، وكانت المصادفة الجديدة أنها ابنة عمة نور، فشجعه هذا الاختيار على التفكير في هذا الوهم الجديد الذي بدأ يلح عليه الآن: «ويمثل مفتاح الوهم قساوة الحياة. وهي تكاد بصعوبة أن تكون محتملة بالنسبة إلى الإنسان، الذي لا يفهم، ويشعر فقط، ولكن الذي تجعله نرجسيته الفطرية متلهفا للغذاء. وما دام هذا هكذا، فإن الثقافة -وقد رأينا هذا- لا تحمل فقط مهمة اختزال رغبة الإنسان فقط، ولكنها تحمل مهمة الدفاع عنه ضد تفوق الطبيعة الساحق، ويمثل الوهم هذا المنهج الآخر الذي تستخدمه الثقافة، وذلك عندما لا يكون النضال الفعلي ضد الشرور قد بدأ، في ضوء عدم النجاح مؤقتاً أو نهائيًّا»[٢٠].

وبدأت مراسم البحث عن زوجة جديدة لعبد الرحمن، ووقعت مفاجأتان كانتا شديدتي الوقع عليه، أحدهما كان اختيار صديقه سليمان لعروس اتضح أنها قريبة (نور) زوجة الأب، وأنها مسافرة إلى جنيف مع بعض الأصدقاء وتدعى (لطيفة)، أما الثانية فقد عرضها والدها الأستاذ حسني مدرس اللغة العربية

الفلسطيني الأصل عليه بطريقة صريحة وتدعى (سمر)، ويشاء سوء الطالع أن يحدث لبس في شأن العروس الأولى ووفاة الأستاذ حسني قبل إتمام الزيجة الثانية. وتلبست الحيرة عبد الرحمن في هذه الإشكالية التي وقع فيها بين أسر زيجتين كل منهما تسبب له أزمة ذاتية في حياته، وتلبسته الحيرة من جميع النواحي: «هل أسمع كلام أخي حمود وأذهب إلى بيت الأستاذ حسني، وأقابل ابنته سمر، ثم أطلب مهلة لعدة أيام حتى أقابل لطيفة وأقرر، أم أعتذر من الزواج من سمر؛ لارتباطي بخطبة مبدئية مع أسرة أخرى، أو أعتذر من سليمان والعم مساعد وأجعل سفر لطيفة إلى جنيف حجة بأنها غير مبالية ولا يهمها أن أتزوجها، وأقترن بسمر، ولكن كيف أهرب من نظرات نور التي ارتبطت بحياتنا طول العمر؛ لكونها زوجة لأبي، وأمَّا لإخوتي أو أخواتي في المستقبل، أهرب من ماذا؟ من نفسي؟»[٢١]، « تذكرت سندريلا والحذاء، قلت لماذا لا أستبدل الحذاء بالكشتبان، المرأة التي يكون ذلك الخاتم ملائماً لأصابع يدها، ستكون زوجة لي، ولكن هل ترضى لطيفة أو سمر أن تكون حياتها معلقة بكشتبان، القرار ليس عندي فقط بل عندهما»[٢٢]. وتنتهي الرواية نهاية موباسانية بمشهد من مشاهد الأفلام الهندية عندما وافق عبد الرحمن على الزواج من لطيفة، وذهبت أمه لرؤيتها، وتحدث المفاجأة التي كانت غير متوقعة، لقد اتضح أن لطيفة هي أخت عبد الرحمن في الرضاعة، وتنتهي الرواية بمشاهد الوفاة الميلودرامية وفاة الأستاذ حسني والد سمر، ثم وفاة العم مساعد والد لطيفة، وكان تليفون الأم بمثابة النهاية في هذا الأمر، حيث قالت له: «أنت يجب أن تعزي أم عبيد، أمك بالرضاع ماتت منذ أيام، لا تنس أن تعزى نور أيضاً، لتضيف وكأنها تذكرت أمراً غاب عن ذاكرتها لفترة طويلة، بالمناسبة.. أم عبيد هي التي أهدت الكشتبان لجدتك»[٢٣]. لقد حوصرت الحياة بالموت مرة واحدة، وحاول الكاتب في هذه السطور المتنامية الأطراف أن يصف تلك المأساة الميتافيزيقية، حيث كان العنصر الدرامي، حيث: « آية ذلك الموت لا يفرّق بين ضمير المتكلم، وضمير المخاطب، وضمير الغائب، بل هو ينزل ضرباته أينما شاء، دون أن يكون ثمة معيار يلزمه في تفضيل هذا على ذاك! ومهما كان من أمر اهتمامي بذاتي، وحرصي على استبقاء وجودي، فإن الموت لا بد حاضر، حيث إنه الحقيقة الوحيدة في هذا العالم»[٢٤].

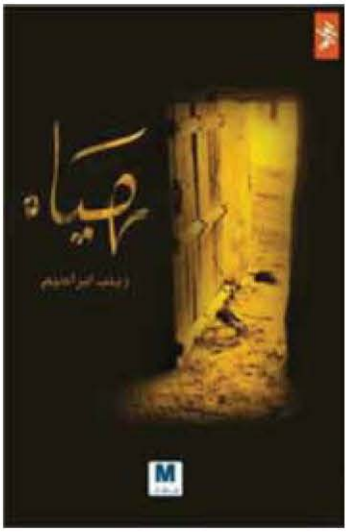
الحواشي:

(١) عبد العزيز الصقعبي: طائف الأنس (رواية)، ط١ (بيروت: بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، ٢٠١١م)، ص٨.
(٢) السابق، ص٢٦.
(٣) نفسه، ص٣٩.
(٤) نفسه، ص٦٧.
(٥) نفسه، ص٤٨.
(٦) نفسه، ص١٥.
(٧) جورج هنرى رالى: الرواية والمدينة (مقال)، ترجمة الدكتور محسن جاسم الموسوى، مجلة (الثقافة الأجنبية)، بغداد، العدد (٣)، ١٩٨٣م، ص٨.
(٨) طائف الأنس (رواية)، ص٧.
(٩) السابق، ص٧.
(١٠) نفسه، ص٨٣.
(١١) نفسه، ص٢٥.
(١٢) نفسه، ص٢٦-٢٧.
(١٣) نفسه، ص٥٤.
(١٤) نفسه، الصفحة نفسها.
(١٥) نفسه، ص١٥.
(١٦) نفسه، ص١٤.
(١٧) نفسه، ص١٢.
(١٨) نفسه، ص٩٤.
(١٩) نفسه، ص٢٧.
(٢٠) التحليل النفسي وحركة الثقافة المعاصرة عند بول ريكور(مقال)، ترجمة منذر عياشي، مجلة (فصول)، القاهرة، العدد (٦٥)، خريف ٢٠٠٤م/ شتاء ٢٠٠٥م، ص٨٠.
(٢١) طائف الأنس (رواية)، ص١١٥.
(٢٢) السابق، الصفحة نفسها.
(٢٣) نفسه، ص١٥٥-١٥٦.
(٢٤) د.زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة (القاهرة: مكتبة مصر بالفجالة، ١٩٦٧م)، ص٢٠٢.

رواية (هَياء) لزينب إبراهيم

بناء الشخصيات: من قصّ الذات.. إلى قصّ الأفعال والأقوال

د.حسين المناصرة - فلسطين



عتبة:

« كنتُ نساءً كثيرات في واحدة، فأعيش وكأني كليوبترا، هيباتيا، زنوبيا، شجرةُ الدر، عشتار، وكنتُ أيضًا العديدَ من العاشقات اللاتي يمتن بالسُّم كلَّ يوم» [1]. هياء

مدخل:

ثمة ثلاثة عناصر أو مفاتيح، بإمكاننا أن نستشعر بها قيمة أية رواية جماليًّا، ونقررَ حينئذ من الصفحات العشر الأولى تقريبًا أن الرواية تستحق أن تكون مجالًا لقراءة نقدية، أو أن تترك على الرف!

الأول- سلامة اللغة إملاءً، ونحوًا، وتصريفًا، وطباعةً. ولا عذر لمن يسوغ لنفسه أنه غير مختص في العربية!

الثاني- إنشائية الجملة السردية أو شعريتها كثافةً، وترابطًا، وإيحاءً. ولا مجال للجملة المترهلة، التي تكتب لقارئ (غبي) في المنظور السردي الذي يكتب كل شيء، ولا يترك مجالًا لذكاء المتلقي!

الثالث- مؤشرات أولية، توحي بوجود بنية حكي ذي إيقاع جمالي، ثقافي، إدهاشي!

مقدمة:

هناك مسألتان في رواية (هياء) لزينب إبراهيم، تلفتان الانتباه إلى ما تمتلكه هذه الرواية في مستوى إنشائيتها أو شعريتها، وهما:

كتبت الرواية في لغة سردية إيقاعية مكثفة من جهة، ومعنية بتفاصيل القص في الكشف عن مستور الشخصيات من جهة أخرى. فهي رواية مدهشة؛ كونها تكتب ما لا نعرفه أو نتوقعه، استنادًا إلى تيمات الكشف، والخرق، والتجاوز، والصدمة في الكتابة الجديدة. وتترك ما عدا هذه الحميمية اللغوية؛ لأننا -إن لم تكن هناك مفارقة ما- نعرف ظاهر اللغة وممارسات الحياة المعيشية اليومية، التقريرية، الخالية من الإبداع!

كتبت الرواية بأسلوب الحكي التعددي الحواري، وفيه تعددت المنظورات، والأصوات، والإحالات التخييلية إلى الواقع، واستدعاء العجائبي، وتعميق الرؤى الفلسفية الأنثوية للذات والعالم؛ إذ إن

الشخصيات مكتملة نسبيًّا، ولم يكن في تصور الساردة أن تطور شخصية أو أكثر في البنية السردية؛ فهي قدمت شخصياتها في حاضرها، وفي الوقت نفسه تسترجع ما تحتاج إليه من ذاكرة ماضيها الذي يبدو أنه من أهم مكوناتها، ومن ثمّ لا حاجة إلى استشراف المستقبل كثيرًا؛ لأن الحاضر – عمومًا- يهيمن على واقع الشخصيات إلى جانب ماضيها!

ولعلنا في مستويي لغة الرواية وحواريتها، ندرك القيم الجمالية لأية رواية، تحرص على أن تكون جزءًا حيًّا في ذاكرة متلقيها، بمعنى أن الكاتبة أو الساردة كانت قارئًا ضمنيًّا[٢] بامتياز، وهي تكتب روايتها للقارئ العادي، أو القارئ المثالي؛ لتغدو الهفوات محدودة جدًّا، ولا بدّ أن تحظى الرواية – فيما أتصور – بمقروئية، كما ينبغي لها أن تكون جيدة!

القص/ الحكي:

ثمة صيغ رئيسة للسرد في رواية (هياء)، هي:

إطار قصّ الذات: وهو القص الذي يتشكل في سياق الحكاية الإطارية، وهي حكاية (هياء) التي حظيت بعنوان الرواية أولاً، ثمّ بكونها الشخصية الرئيسة، لا الشخصية البطلة؛ لأن الرواية تخلو من البطولة، لتصنف الشخصيات فيها صنفين: رئيسة، مؤثرة في الأحداث، وثانوية، تسهم في تفعيل أدوار الشخصيات الرئيسة، دون أن نغفل النسبية في هذا التصنيف!

تبادل قصّ الذات: وهو القص التبادلي، الذي يتوزع فيه القص بين شخصيتين رئيستين، هما: (هياء) و(جمال)، حيث يبدأ قص الذات لكل منهما في المستوى الانفصالي، ليتطور بعد ذلك هذا القص المتوازي، فيصل إلى التقاطع بينهما، فتكتشف أنهما شقيقان من جهة الأب. وفي هذا السياق، تشغل شخصية (هياء) عشرة فصول من الرواية، بما يقارب مئةً وخمسًا وعشرين صفحة، في حين تشغل شخصية(جمال)ثمانية فصول، أي: حوالي أربع وخمسين صفحة، وهذا يعني أن شخصية (هياء) تحظى بالنصيب الأكبر، أكثر من ثلثي صفحات الرواية تقريبًا، وتشترك الشخصيتان في الفصل الأخير، الذي تظهر فيه أخوتهما من الأب (عبد العزيز الصالح)، الذي تزوج امرأتين: الأولى (أم هياء) في بلده (السعودية)، والثانية (أم جمال)في دولة عربية مجاورة (غالبًا هي مصر)، وكانت وفاته في حادث سير.

الراوي العليم/ المحايد: يقوم بدور وصف الشخصيات، وتقديمها، ووصف الأزمنة والأمكنة، والتغلغل إلى داخل الشخصيات للكشف عن آلامها وآمالها، ثم يترك بعد ذلك لها حريتها في التعبير عن نفسها بحواراتها الداخلية والخارجية، والتعبير عما في داخل مكنوناتها النفسية والفكرية والعاطفية.

فالراوي العليم المحايد، لا يتدخل في الأحداث، ولا يتجاوز دوره تسهيل حراك الشخصية في البنية السردية. فلو تأملنا صفحة الرواية الأولى[٣]، لوجدنا هذا الراوي يحدد لنا زمكانية الحدث، ويصف شخصية (هياء)؛ قبل أن تعبر عن نفسها، فنجد له في هذه الصفحة أربع مداخلات، على هذا النحو:

«الساعة الرابعة صباحًا، استيقظت من نومها كمن لدغته حية، أمسكت برأسها وبعينين نصف مغلقتين: ...».

« أبعدت يديها عن رأسها بتثاقل: ...».

«وأغمضت عينيها وكأنها تستحضر كل ذكرياتها معها».

«تنفست بعمق، وأسندت ظهرها للسرير، وقد رفّت على وجهها ابتسامة ارتياح: ...».

الرواة المشاركون: يضاف إلى الراوي العليم المحايد وجود رواة آخرين عليمين مشاركين، لعلّ من أبرزهم شخصيتي الرواية الرئيستين(هياء) و(جمال)، اللتين تتبادلان الحكي، كما لاحظنا في تبادل القص بينهما. فهاتان الشخصيتان تصبحان راويين عليمين تجاه تقديم الشخصيات الأخرى، والتعبير عنها بقص الأقوال والأفعال في سياق القص الذاتي لكل منهما.

الحكي داخل الحكي: هو قص الأفعال والأقوال، ليس بالنسبة إلى الشخصيتين الرئيستين (هناء) و(جمال)، وإنما في فضاء الشخصيات الأخرى. فإذا كان الحكي هو قص الذات، بصفته الحكاية الإطارية لأية رواية، كما ألفنا ذلك في السرد الألفليلي - نسبة إلى ألف ليلة وليلية- فإن الحكي داخل هذا الحكي هو تفريعات الحكي الثانوي أو المكمل للحكي الرئيس في الرواية. والحكي أو القص الإطاري في (هياء) ينحصر في القص الذاتي لكل من (هياء) و(جمال) فيما يتعلق بشخصيتيهما، وما عدا ذلك هو حكي داخل الحكي، وقد يتحول هذا الحكي إلى إطاري في سياقه، أي: إطار لتعددية أفعال الشخصيات الأخرى وأقوالها، وهي الآتية:

الأم (شيخة) التي تروي لابنتها هياء سيرتها في طفولتها، وخاصة حكايات موت أمها، وقساوة أبيها، وحبها لأختيها، وكرهها لزوجة أبيها (لولوة)، وحياتها في القرية، وبعض الخرافات/ العجائب، وزواجها وهي قاصر، وعائلتها، وكثير من أخبارها الأخرى.

الخالة (موضي) أخت (شيخة) تروي بعض الأخبار عن القرية، وخاصة الحكايات العجائبية، مثل: العين الحارة، والمسخ (سعلي الجبل).

منيرة (صديقة هياء):تروي أخبار معاناتها في زواجها وطلاقها ومع أبنائها، وتجارتها، وإصابتها بسرطان القولون، وطليقها المريض نفسيًّا.

وهناك رواة آخرون، كان تأثيرهم محدودًا، منهم: السيدة (روزالين)، الجدة (أمينة)، والطبيب (ديريك جونسون)، ومنى هادي (الجوهرة).

الحوار: يشكل الحوار أهمية خاصة في الرواية، وهو يكسر تراتبية السرد والوصف، وينقسم قسمين: الحوار بين الشخصيات، وهو الحوار الخارجي. والحوار الداخلي في الشخصية ذاتها، وهو المناجاة (المونولوج الداخلي) أو تيار الوعي.

الرسائل والمقطوعات الشعرية الشعبية: ونجد منها الرسالتين بين (هياء) و(عبدالعزيز) في إطار العلاقة العاطفية بينهما، وعدة مقطوعات شعرية شعبية.

إن وعي الكاتبة بضرورة تنويع صيغ الحكي في روايتها، يفضي بهذه الرواية في ضوء هذه الصيغ وغيرها إلى أن تتشكل في قالب سردي تجريبي، يجعل الكتابة متداخلة تداخلاً جماليًّا، يسهم في تعميق البنية السردية، وإعطائها شحنات عالية من التشويق واستمرار التلقي في دهشة الاكتشاف، ومن ثمّ كسر أفق التوقع لدى المتلقي، حيث تكون النهايات على غير ما يتوقع لها!

ربما لا أتفق مع الكاتبة في الصياغة السردية المباشرة في استخدام الاسم والنقطتين أحيانًا على الطريقة المسرحية، لإحالة الكلام إلى المتكلم. وكان بالإمكان اللجوء إلى قرائن أخرى، تحيل الكلام على قائله، بدون هذا الأسلوب (المدرسي) في الكتابة السردية، ومن ذلك نشير -على سبيل المثال- إلى الحوار بين (جمال) و(روزالين)[٤]. وإن كان هذا الحوار يمكن أن يكون إضافة في مستوى تداخل الأجناس الأدبية بين الرواية والمسرحية!.

شبكة العلاقات بين الشخصيات:

أولاً - قص الذات:

هياء: الأم (شيخة) - منيرة - موضي- الجوهرة- الحبيب/ عبد العزيز - أمل- جمال - أمينة...

من هي هياء؟ وكيف تشكلت علاقاتها بالآخرين؛ بأمها (شيخة)، وصديقتها (منيرة)، وخالتها (موضي)، وابنة خالتها (الجوهرة)، وحبيبها عبد العزيز، وزميلتها في المدرسة (أمل)، وأخيها (جمال)، وجدته(أمينة)...إلخ؟

(هياء) هي عتمات الرواية ومخبوءاتها التي لم تكشف، هي العمق السيكولوجي القار في القاع، ولم يَطْفُ

إلا قليلًا، كأنها رواية أخرى لم تكتب. وهي في هذه الرواية بوابة الغلاف المشرَّعة لكل ما يمكن أن نتصوره عن مركزية كآبات أنثى واحدة ووحيدة، لكننا لم نرها في ذاتيتها إلا قليلًا؛ لانشغالها بالآخر أو الأخرى... ثم تنتهي الرواية بمرارة الخسران وحلول اللعنات في حياة هياء وعائلتها، كما تقول: «هكذا تمشي الأيام وتنقضي وأنا خاسرة.. أخسر كل شيء. هل حلت علينا أنا وعائلتي لعنة واحدة .. أم لعنات؟»(٥).

من هذا التساؤل تبدأ الرواية بصفتها قراءة إشكالية؛ إذ إنّ المطلوب من القارئ أن يعيد القراءة من العنوان إلى النهاية، باحثًا بعمق عن أبرز المحطات الخاسرة في حياة هياء أولاً، ثم حياة أسرتها أو عائلتها ثانيًا. وهذه النهاية تتأكد أيضًا من كونها عتبة رئيسة، عندما تحيلنا على عتبة الإهداء في بداية خطاب الرواية، حيث أهدت الكاتبة الرواية إلى الذين يمتلئون بالآثام وحيدين مقهورين مغتربين!!(٦).

ثمة علامات سيميائية تلفظية، تؤطر الرواية، فتصوغ حلقات حراكها النسوي في: الخسارة، واللعنات، والإثم، والوَحْدة، والقهر، والاغتراب...إلخ.

ماذا خسرت (هياء) في مستوى تذويتها؟

يمكن تسجيل الملامح الآتية في شخصيتها وتصرفاتها، بصفتها علامات للخسارة والاغتراب:

أنها قلقة، تعاني من الصداع، فتصحو من النوم كمن لدغته أفعى، مسكونة بالضيق وعدم الرغبة، وبأفكار تمزق العقل، وتنهش الروح(٧).

أنها فقدت أمها (توفيت منذ ثلاث سنوات)، وغدا الشوق إليها مثل (عقرب الرمل تقرص وما تشاف)(٨).

أنها تشعر بالفضول الذي ينهشها، لمعرفة اسرار أمها التي رحلت، ولم تفهمها(٩)، رغم كون أمها حظيت بمساحة واسعة من الحكي في الرواية.

أنها تشعر بعدم الأمان بعد أن فقدت حِضْن أمها الذي كانت تتكوم فيه كالطفل(١٠)، أي: أنها خسرت طفولتها بعد موت أمها!!

أنها تكره عملها في بيئة المدرسة الموبوءة، فهذا العمل سرّ كآبتها وإحساسها بالوحشة، ولا تطيق الحديث مع أحد فيها(١١).

ليس لها أخت تجبر كسور وحدتها، وتبثها همها(١٢).

ترفض الزواج بصيغته التقليدية، كما عرضته عليها خالتها(موضي)، إذ إنها تشعر بكونها معوقة في منظور البنية الاجتماعية إلى (العانس)، وحجتها أنها لا تستطيع أن تترك أمها وحيدة؛ لذلك لا نستغرب أن تغدو على هذا النحو بعد رفضها لعرض خالتها: «مسائي ينساب بهدوء كأفعى، وصوت داخلي يلوكني هو الآخر، وذرات من ملح الألم عالقة على شفاهي، لا تطرق ذهني فكرة الزواج أبدًا.. أنا أحب أمي ولا أستطيع تركها وحيدة تصارع الاكتئاب والوحشة»(١٣). فواجب العاطفة تجاه الأم يتغلب على خيارات العاطفة في الحب وبناء العلاقة بالآخر الحبيب/ الزوج.

لا تتمتع بالترحال؛ لأنّ السفر مربك ومخيف، وتصيبها المسافات الممتدة بالهلع(١٤).

تكره أنوثتها؛ لأنها السبب فيما يحدث لها من تغييرات نفسية، وآلام في مكامن الألم الروحية والجسدية، تقول:«ياااه.. كم هي لعنة أن تكوني أنثى!»(١٥)، خاصة أن كل النساء يصبن بالاكتئاب الحاد في كل شهر، وما يصاحب ذلك من بكاء، وكراهية للعمل، وتشكل الحواجز والمشاعر العدائية والتوتر تجاه الآخرين، لتغدو في أسبوع من كل شهر (كالمتخلفة) المتقززة من كل ما حولها(١٦)؛ لهذا تحاول دائمًا قمع أنوثتها(١٧).

لا تمتلك السمات الإيجابية في شخصيتها؛ لذلك تشعر بأنها أنانية إلى درجة البشاعة، ومغرورة أحيانًا، وضعيفة دائمًا، وتكره نفسها:« الحقيقة أني أكرهني! انتابها توتر شديد بعد أن نطقت هذه العبارة المروعة،

وبدأت ترددها بصوت عالٍ: أكرهني نعم أكرهني!»[١٨].

عاشقة مخذولة: أحبت عبد العزيز بكل كيانها، وشعرت أن هذا الحب هو كل حياتها المشرقة. أحبته وكانت صادقة، لكنه خذلها؛ لما فيه من الصفات السلبية؛ إذ إنه يهمش مشاعرها، ويؤمن بتفاهة الحب وعدم حاجة الرجل إليه، فهو رجل نرجسي، متغطرس، ذو شخصية مزدوجة وأنانية، وثقافته ذكورية، ندية، صدامية، ويكره أن تناقشه المرأة، ولا يعترف بحقوقها، ويتهجم عليها بأقذع الألفاظ والصفات، ويعاملها بالقسوة والتعالي، وتزعجه فكرة الارتباط بامرأة، وفي المحصلة هجرها بدون سبب![١٩]، ثم عاد يتصل بها، محاولاً إعادة العلاقة معها، لكنها تصده وتتجاوزه، وهي تؤكد أنها قوية، لا يمكن أن تغفر لمن يسيء إليها.

تحدق في العالم من حولها، فتراه مكانًا غير صالح للعيش فيه؛ فهو عالم بغيض، لا توجد فيه سعادة، وهو تافه، مخادع، يتلاعب بمن يعيشون فيه[٢٠].

تسبب موت صديقتها (منيرة) حرقًا، على يد طليقها (عبد المجيد) المريض نفسيًّا، في تعقيد شخصيتها وحياتها: «بعدك انكفأت على ذاتي.. أصبحت عدوانية أكثر، ولا أستطيع بناء علاقات مع الآخرين. أنا لا أثق بأحد.. أنت الوحيدة التي نفذت إلى روحي كالماء..!»[٢١].

وأخيرًا، ينكسر حُلُمُها، منذ وعيها، في أن يكون لها أخ: «كنت أحلم طوال عمري أن يكون لي أخ»[٢٢]، تكون مواصفاته بتعبيرها: «أريده أخًا بسيطًا، يستفز الحنان، ويستحوذ على صوت الأخوة بداخلي، يعزز ترياق رجولته معي، ويكوّن مصل الوفاء»(٢٣). وعندما تكتشف أنَّ لها أخًا من أبيها، يصدمها ويحطم حلمها، فهو يخبرها أنه لا يحتاج إلى أخت، ويطلب منها أن تنساه؛ لأنه ناقم على أبيه الذي تركه جنينًا في أحشاء أمه، فيبدو تجاهها قاسيًا، جبارًا، مخيفًا، ناقمًا على ماضيه البائس، وأنها بالنسبة إليه، كما يقول لها: «تأكدي أنك في حياتي نسيًا منسيًا»[٢٤].

هذه العلامات أو الإشارات المستمدة من الانكسار والخسران واللعنات والإثم والكآبة وغيرها، تؤكد بناء شخصية (هياء) بناء نسقيًّا أو نمطيًّا في اكتمال بنيتها الخارجية والداخلية من بداية الرواية إلى نهايتها، أي: إنها شخصية مكتملة، لا نامية، ولا يفقدها هذا الاكتمال عمقها وخصوصيتها، ومرجعية أنها حية في ذهنية التلقي، استنادًا إلى تعميق إيقاعها السيكولوجي أو النفسي في علاقتها بذاتها أو علاقتها بمحيطها، وخاصة الآخرين.

ومع كون شعرية السرد أو إنشائيته تفضي إلى الحزن والألم واستثمارهما لمصلحة قبول إنسانية هذه الشخصية ومعاناتها، والتعاطف معها، والتشوق إلى متابعة حكايتها في أثناء قراءة الرواية، وربما الشعور بالحاجة إلى قراءة الرواية للمرة الثانية أو الثالثة، فإن هناك شعرية إيجابية موازية لما ذكرناه هنا، وهي إيجابية (هياء) في بعض علاقاتها الإنسانية، وفي بعض رؤاها وأحلامها أيضًا.

فأين تتشكل القيم الإيجابية في شخصية (هياء)؟ وكيف تعبر عن دورها الإنساني، وأحلامها الباحثة عن التحول، أو الآملة في التغيّر نحو الأفضل عمومًا؟

يمكن تلخيص هذا السياق في النقاط الآتية، بصفتها أبرز ما تنتجه الرواية في مستوى الواقع السردي التخييلي، وما تطمح إليه في مستوى الحلم أو الاستشراف:

الرؤية في الرواية رؤية نسوية من منظور الراوية (هيا)، فيها تركيز على وضع المرأة الضحية أو المستلبة في واقعها، وفيها اهتمام واضح بمعاناة المرأة في الأسرة تحديدًا، سواء أكانت هذه المعاناة استرجاعية من خلال حكاية الأم (شيخة)، أم المعاناة في حاضر زمكانية السرد في حكاية (منيرة)، أم مستقبلية في تخلي (جمال) عن أخته (هياء) وعدم حاجته إليها بحسب قوله، لا مشاعره التي لا تكون واضحه في لحظة الغضب، والتلفظ بكلمات غير منسجمة مع المشاعر الحقيقية بين الإخوة.

يوجد في الرواية موقف انتقادي واضح للذكورة بصفتها مهيمنة، وغير عادلة أو إنسانية في التعامل مع

المرأة، سواء أكان هؤلاء الذكور من شرائح الآباء، أم الإخوة، أم الأزواج، أم العشاق، أم غيرهم. فهؤلاء يحملون قيمًا سلبية، نجد بعضها في بعض المقولات الصادرة من النساء، مثل: والد حصة الذي زوجها لرجل ثري مسن، وهي قاصر لم تكن تدرك ما الزواج؟[٢٥]، ووالد نورة وموضي وشيخة-كما تقول شيخة: كان «يجلب العصا ويضربنا تباعًا على ذنب لم نقترفه»[٢٦]، والفتيات الثلاث تزوجن وهن قاصرات دون سن الخامسة عشرة. وبعد أن تزوجت (نورة) وهي في الثالثة عشرة من عمرها، اكتشفت أن زوجها (حسن) من الطائف، يحبها ويعطف عليها، وأنه يختلف عن أبيها الذي كان يضطهد أمها، فتتعجب كيف استطاعت أمها أن تتحمله:» كيف استطاعت أن تتحمل قسوة أبي وعصاه الغليظة وكلماته الجارحة ونقده المستمر»[٢٧].

كذلك يوجد موقف رؤيوي، انتقادي للمجتمع الذي يضطهد المرأة، ويعنفها، ولا يعطيها ما تستحقه من أهمية. وإذا صدرت إشاعة في المجتمع عن امرأة ما، تكون كافية لتدميرها:« إذا كنت امرأة، اقرئي على روحك السلام، فلن يبرئك أحد، وسوف تكونين المخطئة دائمًا في نظرهم»[٢٨]. وحكاية الأم (شيخة) في المعاناة، وكونها ضحية في الأسرة والمجتمع هي « صدى لحكاية امرأة عربية، تتكرر كل صباح»[٢٩]. والمرأة في المجتمع صامتة: «حياة المرأة هنا محكوم علينا بالصمت المؤبد»[٣٠]، ولن يصدق المجتمع بمرض الرجل أو جنونه لأنه رجل، فـ (عبد المجيد) زوج (منيرة) مريض نفسي، يحرق في النهاية أسرته، رغم حديث زوجته (منيرة) عن مرضه، وتحذيرها من خطورته، وخوفها على أولادها ونفسها من تصرفاته الانتقامية المريضة؛ لذلك تقول لها (هياء):» لن يستوعب أحد ما تقولينه؛ لأنه رجل، وبمجرد أنه صحيح الجسد، سيظل هو أفضل منك، وأعلم منك، وأخبر منك»[٣١]، وتؤكد أن «المجتمع.. اكتئاب، فصام، زهايمر، سرطان، كلها بسبب البعد عن الله، فيعاقبنا على ذلك بهذه الأمراض»[٣٢]. وتصف موقف هذا المجتمع من المرأة بقولها:» مجتمع لا يرفع من شأن المرأة، بل يحط من قدرها كل يوم»[٣٣].

كره المرأة النقيض: تقدم الرواية نماذج نسائية مكروهة في المنظور السردي؛ لأسباب تتعلق بالنساء الخيرات في الرواية. ومن ذلك (لولوة) زوجة الأب، تعد شخصية مكروهة؛ بسبب لؤمها وحقدها على بنات زوجها من امرأته الأولى، فهي تحرض الأب على بناته الثلاث؛ فيقسو عليهن ويضربهن، فصارت هذه المرأة بؤرة عذاب لشيخة تحديدًا؛ لأنها أصغرهن: تعبر (هياء) عن هذه المعاناة بقولها:« يبدو أن لولوة إحدى عذابات أمي.. فكلما تحدثت عنها، يخيل إلي أن بابًا من الجحيم قد فتح»[٣٤]. وتقول الأم لابنتها:» يا ابنتي.. صعب أن تعيشي في منزل يسيطر عليه شخص محشو قلبه بالكراهية.. لولوة تكرهنا منذ أن وطئت قدماها منزلنا الصغير بلا أسباب تذكر، كانت تعاملنا كالخادمات«(٣٥)، وكذلك نجد مساعدة مديرة المدرسة المعلمة (أمل) شخصية مكروهة:«شكلها كاريكاتوري، فهي قصيرة ونحيفة، ويبدو أنها تعاني من سوء التغذية كأنها فسيلة نخل حدباء مصفرة... شعورها بالغيرة طاغ جدًّا وظاهر تجاه كل من حولها، وأحيانًا تشعرني بالشفقة عليها، هي تغار حتى من ظلها»[٣٦]، والمديرة نفسها مكروهة، فهي لا تختلف كثيرًا عن مساعدتها بالنسبة إلى (هياء)، تقول: «ومديرتنا كالطفل، تتقلب نفسيتها سريعًا ولا تستطيع أن تفصل بين عملها ومشاعرها، ولا تقيم شأنًا للموضوع بعيدًا عن الذات.. ولا أشك أنها تكرهني الآن مثل مساعدتها أمل»[٣٧].

ولعل شخصية (هياء) ذاتها، تمتاز بصفات عديدة إيجابية، تجعلها محبة للحياة، ومتجاوزة لمأساتها الذاتية التي اكتشفناها من منظور وحدتها واغترابها، فبرغم قساوتها على نفسها، وتعبيرها عن نظرتها التشاؤمية لما حولها، تبدو متفائلة في إشكاليات عديدة، منها:

أ- الوعي بسؤال التحول الإيجابي في الذات: تقول (هياء): «ما الذي يمكنني فعله لمقاومة هذه الأنا الواحدة والكآبات المتعدة التي أحسُّ بها»[٣٨]. كانت هناك إجابة ساخرة ودالة من صديقتها (منيرة)، وهي:« توقفي عن القلق، واخترعي رجلًا في أوراقك، وتحدثي إليه؛ ليحميك من العذاب النفسي والضمير الصاحي»[٣٩].

ب- حضور الرجل شريكًا وزوجًا، تفكير إيجابي، إذ إنها تنص على ذلك في حوارها الداخلي(المنولوجي):

« ربما لم يفتني قطار الزواج حتى الآن، جسدي لا زال ينبض بالرغبة، لا بدّ أن أعيد النظر في حياتي، فأنا أشعر بالوَحْدة وأحتاج إلى شريك، ولكن الرجال قليلون من حولي ومختلفون في الحب، لقد تعلمت ألا أعطي مشاعري دفعة واحدة، فبعض الرجال يصيبهم الغرور.. أو ربما صدمة الحب، فيتصرف بطريقة غير لائقة وعكسية؛ لذلك لا بدّ أن أكون حازمة بعض الشيء، فطبيعتي المترددة تحرجني، ولا تجعلني أفكر بوضوح...!»[٤٠].

ج- الحب أيضًا قيمة جمالية ثرّة وخلاقة في رأيها: تقول: «الحب يعيد إنتاج الحياة ويخلقها من جديد، الحب امتياز عظيم، يثري حياة المرأة والرجل على حد سواء»[٤١].

د- الحلم بإنجاب الطفل، غريزة فطرية لا يمكن التغافل عنها، أما لماذا الحلم بالطفل لا الطفلة؛ فلعل ذلك بسبب المرجعية المجتمعية الذكورية، لكنه حلم إيجابي على أية حال، في كونه الخيار المطلوب أخيرًا تحت أي ظرف في سياق الحب ثم الزواج، فعندما تخاطبها (منيرة) بأن لديها -لدى هياء- الكثير من الوقت لتحب، وتتزوج، وتنجب، يكون ردها:» آخر ما أود القيام به هو إنجاب طفل، كان أكبر حافز لي للزواج هو والدتي رحمها الله.. ربما أموت قبل ذلك فنساء عائلتي يمتن باكرًا»[٤٢].

ه- الحلم بالأخ (وأيضًا الأخت، وإن تحققت هذه الأختية في علاقتها بصديقتها منيرة)، وقد تحقق هذا الحلم في أخيها من أبيها (جمال):« كنت أحلم طوال عمري أن يكون لي أخ، وتشبثت ببصيص الأمل الذي رمت طرف حبله لي البغيضة أمل!»[٤٣]، لكن هذا الأخ كان في الواقع فاشلاً، أو على طريقة (ظل راجل ولا ظل حيطة)، أو بحسب تعبيرها:» أخي كان رهاني الأهوج، كنت أعتقد أنه مثل تلك التحفة النادرة التي ليس لها بديل»[٤٤].

و- التفكير المنغلق على الذات إلى التفكير بالآخرين: «لم أعد أفكر بنفسي فقط كالسابق، بل أصبحت أفكر بأمور أخرى بعيدة عن الذات؛ مثل تفكيري أحيانًا بمنيرة..هي جزء من تاريخي الصغير في هذه الحياة»[٤٥].

ز- الحقد الإيجابي الموجه إلى من يسيئون إليها: «أنا حقودة كالجمل، لا أستطيع نسيان أي موقف يسببه لي أي إنسان، ولا أتسامح أبدًا»[٤٦].

ح- تخصصها في اللغة الإنجليزية كان نافذتها المنفتحة على العالم عبر (الإنترنت)، يقول الراوي العليم المحايد:« تعتقد هياء أن من النعم الكبيرة التي حظيت بها عدا والدتها شيخة: تخصصها في اللغة الإنجليزية، فكانت نافذتها على العالم، وشبكة الإنترنت التي جعلتها تطوف العالم بضغطة زر وهي فوق سريرها»[٤٧].

ط- هي أيضًا «امرأة متنورة»[٤٨]، وتتعاطف مع بنات حواء دائمًا[٤٩].

ي- انشغلت بتحسين وضعها الوظيفي والمهني والمعيشي في الدراسة، والدورات، وشراء منزل جديد[٥٠].

ك- وأخيرًا، تغلبت على ما تواجهه من عوائق تقليدية في أثناء عملها في المدرسة، فاستخدمت أساليب تعليمية حديثة، ما جعلها تحظى بالتكريم لفوزها بـ «أفضل نشاط، وأفضل صف»[٥١].

إن كون (هياء) شخصية تعاني آلامًا عديدة، لم يمنع ذلك أن تكون إيجابية في جوانب عديدة أخرى.

جمال: الجدة أمينة – أم محيسن – روزالين – إدوارد – ديريك جونسون– الأم- الأب – أمل – منى هادي – هياء...

يشارك (جمال) بجانب (هياء) في قص الذات، فهو يسهم في رواية ثمانية فصول من بين تسعة عشر فصلاً أو عنوانًا داخليًّا في الرواية[٥٢]. وهذا هو القص التبادلي بينهما، لكن شخصية (جمال) هي في المحصلة من صناعة الكاتبة التي تمتلك إدارة مملكتها السردية، وهذه المملكة تشعرنا بأن الخطر المتربص بها دائمًا هو الرجل خاصة، والمجتمع الذكوري عامة.

ومن المهم أن نؤكد هنا حقيقة أن الرجال عامة، والمجتمع المهيمَن عليه ذكوريًا خاصة، يتصفون بصفات سلبية في الكتابة النسائية عامة، والكتابة النسوية خاصة؛ لذلك تتشكل شخصية (جمال) في كثير من الصفات والممارسات السلبية، في تكوينه الشخصي، وفي علاقاته، ويكفي هنا أن نشير إلى أنه أبدى عدم حاجته إلى أخته (هياء)، ويحيل عدم رغبته في أن تكون له أخت إلى أبيه المتوفى، الذي ترك أم جمال عندما كان جمال جنينًا في أحشائها، يقول لها:» الحقيقة أنا أكرهك.. مثل كرهي لأبي الذي تركني جنينًا ورحل ليعيش حياته الأخرى»(٥٣).

فكيف تشكلت شخصية جمال في البنية السردية؟

يظهر (جمال) وهو يدرس الهندسة المعمارية في جامعة نيويورك، وقد ترك جدته (أمينة) تقيم في الرياض، ووجد بينها وبين السيدة (روزالين) الأمريكية ذات الأصول الألمانية من جهة الأب والفرنسية من جهة الأم التي يسكن في بيتها، تشابهًا كبيرًا:« نفس الشخصية بتناقضاتها في جسدين مختلفين»(٥٤). وفي أميركا تظهر الفروق بين المجتمعين الشرقي والغربي، بدءًا من النظرة إلى الكلب الذي يعد في الشرق نجسًا. وقد حمل معه(جمال) عقدة كونه غريبًا وحيدًا، يعاني من اليتم والفقر في مجتمعه السعودي الذي لا يحمل جنسيته، وقد تعرض لسخرية الأطفال في المدرسة، بدءًا من اختلاف لغته عن لغتهم، إلى اضطهاد الأساتذة له، خاصة أستاذ اللغة العربية؛ لذلك يصور طفولته على هذا النحو من الشقاء: «انهارت سعادتي الطفولية بولادتي يتيم الأب، ثم بعد ذلك الأم، فأعلنت عدائي للحياة، أو هو العكس شنت الحياة حربها الدائمة عليّ متمثلة بالعزلة والفقر والغربة التي تجدد اغتيالها لي كل يوم»(٥٥). وهذا ما جعله يكره نفسه في كثير من عباراته وتصرفاته، وهذا الكره دفع (روزالين) التي لها حكايتها في المعاناة إلى أن تطلب منه أن يحب نفسه؛ كي يحبها الآخرون، تقول له: «يبدو أنك منهمك في كراهية نفسك، أحب نفسك يا بني، وابسط لها كف الراحة؛ لأنك إن لم تحب نفسك لن تجد من يحبها»(٥٦). ولكن كيف يحب نفسه وطفولته الصعبة التي» جعلت منه إنسانًا أحاديًّا وحادًّا وقاسيًا»؟!(٥٧).

أتقن جمال في الغرب اللغة الإنجليزية بطلاقة، وتعلم منطقية الحوار وأن يكون منظمًا من (روزالين) أولاً، وقرأ (ميكافيلي) المرادف لعبارة (الغاية تبرر الوسيلة)، وقرأ الفكر الماركسي، وبدأ يتعرف أكثر من أي وقت مضى إلى أنانيته الفردية وشعوره الدائم بالذنب والظلم اللذين يلازمانه طيلة الوقت(٥٨)، وتعرف إلى (إدوارد) محرر كتاب روزالين (ذل وتوحش) الذي « يتطرق إلى عدة محاور، منها أسباب ظهور هذه الفاشية الدموية وتوحشها في العالم العربي»(٥٩). وبعد حصوله على الشهادة، وفي أثناء عودته إلى بلده السعودية التي لا يحمل جنسيتها، يتعرف في الطائرة إلى الطبيب الأمريكي من أصول برتغالية، الذي سبق أن عمل طبيبًا في القوات المسلحة شمال المملكة، والذي امتدح أخلاق الناس وقيمهم البدوية، في مقابل ذمّه للمواطنين الأمريكيين الذين لا يأبهون لمآسي الإنسانية في العالم، وهذا ما يجعل جمال يشعر بالفارق الكبير بينه وبين هذا الطبيب الإنساني الطيب، فيصور الفارق بينهما على هذا النحو: «كان غاضبًا جدًّا، والأكيد أنه حزين أيضًا مما يشاهده من فواجع وجنون في جميع أنحاء العالم، ليتني أعطه قليلًا من تبلدي وبرودي، فأنا لا أفكر إلا بنفسي أو ربما حتى نفسي لا أعيرها الاهتمام الكافي والصحيح، ولا أريد إشغالها بشيء آخر غير أهدافي، يكفي ما عشته من بؤس في طفولتي، ولسان حالي دائمًا: دع الآخرين يعانون مثلما عانيت... تبًّا .. لي!»(٦٠).

ولعلّ الحالة الإيجابية الوحيدة في جمال أنه يحرص على احترام جدته (أمينة) وتقديرها، فهي أمه الحقيقية التي ربته وضحت من أجله بعد وفاة ابنتها (أمه)، تاركة أهلها في بلدها، وذهبت معه تبحث عن أبيه وأسرته في السعودية، فهي في منظوره:« امرأة جاءت من الأساطير، فليست كل النساء جديرات بحمل لقب(امرأة)، هي من طراز أصيل»(٦١)، وهو في رأيها لا يزال«انطوائيًّا وعصبيًّا وعنيدًا جدًّا»(٦٢).

ثم يعيش جمال شخصية ازدواجية، عندما يقبل أن يتزوج (أمل)، وفي الوقت نفسه لم يمانع من أن يقيم علاقة عاطفية مع (منى هادي) التي هي (الجوهرة) ابنة خالة (هياء)، والتي أرسلتها (هياء) إليه؛ لتتعرف عن قرب إن كانت هناك رابطة تربطهما سويًّا، خاصة مع تشابههما في اسم الأب والعائلة(عبد العزيز الصالح)، وفي هذه الازدواجية يشعر (جمال) بمشاعر البؤس والتشتت وسيطرة عقدة الطفولة

المعذبة عليه: «ظل واقفًا في مكانه، يفكر بنفسه، أنا رجل بائس، وسيئ ومتطلب جدًا، ولن أكتفي أبدًا من كل شيء؛ أحس أن لدي أحقية في كل شيء في هذه الحياة التي سلبتني كل طفولتي ولم تسمح لي أن أكون إنسانًا عاديًا، أنا مشتت ومتناقض، هناك بعض الجروح لا يستطيع الزمن مداواتها؛ ستبقى معي للأبد.»(٦٣). ولكنه مع حبه (لمنى هادي) يشعر أنه تورط في زواجه من (أمل) التي لم يمض على زواجهما سوى ستة أشهر، فكان زواجه منها تقليديًا، وبعد أن تزوجها لم يحبها؛ لذلك لم يشعر من خلال ذكوريته الأنانية بأنه لا يخون زوجته أو يخون حبيبته في إقامة هاتين العلاقتين في الوقت نفسه، فهو رجل ومن حقه أن يعدد علاقاته: «يشعر بالاستحقاق دائمًا، ومن حقه أن يعرف امرأة أخرى غير زوجته، والشرع بجانبه، مع أنه غير متدين إلا أنه يلوح بسلاح الدين، فقط من أجل أن يبرر لنفسه تصرفاته ورغباته، ونظرته لنفسه كرجل مكافح، عززت لديه من كونه إنسانًا لا يُخدش ولا يُسأل عما يفعل»(٦٤). ثم يطرد من حب (منى) التي عرفت أنه متزوج، ومن ثم اتهمته بالتلاعب والخديعة، نظرًا إلى ما كان بينهما، بعد أن أهان كلامها رجولته المتفردة، على أساس أنه نزوة؛ «فبعض الرجال إذا لم يصبح عاشقًا جيدًا تحول إلى حاقد جيد»(٦٥) في المنظور السردي.

لا يستحق (جمال) أن يكون حبيبًا في رأي (منى هادي)، ولا يجدر به أن يكون زوجًا حقيقيًا في رأي زوجته (أمل)، التي تصفه بقولها: « جمال شخص مادي، منغلق على ذاته، ولم يجد عندي ما يطمح إليه، ولا يحمل أفكارًا انفتاحية، رجل كئيب، لا يرتوي من القسوة، كيف وثقت به؟ قسوته لا علاج لها، وطبيعته الصامتة محيرة..!»(٦٦). وهو أخيرًا غير مؤهل كي يكون أخًا في رأي اخته (هياء)، بعد أن انكشف لها أنه أخوها فعلًا، تقول:» لم أستوعب موقف جمال الغريب، وشعرت بالخوف منه، وأحسست أنه سيصب جام غضبه من ماضيه البائس عليّ، ولا شك أن ما مر به سيجعل من أي إنسان شخصًا أقل تسامحًا وصفحًا، وربما لا يغفر لي إقدامي بجرأة، متحدية العرف والعادات والتقاليد اللعينة التي تقف أمامنا مثل سور الصين العظيم أمام الغزاة!»(٦٧).

هكذا، يفشل جمال في الخروج من عزلته، والخروج من ذاكرة ماضيه البائس، فيفشل في حاضره في حبه، وفي زواجه، وفي أخوته، وفي إثبات هويته؛ فهو كما تصفه (هياء): « عالق في فخ الماضي، ولا يريد الخروج منه أو تصحيحه، هو شره في تذكره للماضي مثل شراهة النار في التهام الحطب»(٦٨).

ثانيًا- قص الأفعال والأقوال:

شيخة: الأم (شيخة): الأب – الأم – لولوة- نورة – حسن – موضي – عبد العزيز – هياء – حصة العرجاء- عبدالله...

حظيت أم هياء (شيخة) بمساحة سردية مهمة في الجانب الخاص بالراوية (هياء) التي تسرد أقوال أمها وأفعالها، بصفة هذا الحكي حكيًا مضمَّنًا أو متفرعًا في الرواية.

تقدم (هياء) أمها في صفات جمالية عديدة، يتضح منها أنها: عاشت في طفولتها العذابات، واليتم، والإهانات. وكانت قوية، صابرة، صلبة، متسامحة، والحديث معها بلسم، وعندما تلقي الشعر النبطي تبدو أسعد امرأة في العالم، وكأن صوتها العذب قادم من الجنة، وتهمس بدعوات كالقدر الجميل، وعلاقتها بسجادة صلاتها مدهشة، أما جسدها فهو لم يطق الاقتراب من أي رجل بعد وفاة زوجها، وهي لم تتجاوز العشرين من عمرها. وحياتها حالة ذهول وإدهاش ومفاجآت. وهي غدت حكيمة في أقوالها وأفعالها، ومن ذلك أنها ترى أن الأيام مثل الأحذية متشابهة وألوانها مختلفة. وتعد علاقتها بالنخيل علاقة عاشق ظامئ، مشبوب العاطفة. ومتعتها أن تشرب القهوة المليئة بالهيل من دلتها الصفراء، وشرابها المفضل الزنجبيل بالزعفران، وهي تحفظ الشعر، وكثيرًا من الحكايات والأسرار، ولديها ملكة عجيبة في سرد الأحداث بصوت ندي حنون(٦٩).

من أين تأتي حكايات (شيخة)؟

هي ذاكرة الرواية الاسترجاعية؛ إذ تسترجع ماضيها في حكايات عديدة منذ طفولتها المسلوبة مع والدها القاسي، مرورًا بموت أمها، وزوجة والدها الظالمة، وأيضًا من زواجها، وقريتها.. إلى وفاتها.

ومن أبرز هذه الحكايات:

يتمها بوفاة أمها بمرض الجدري، وهي في السنة السادسة من عمرها، وقد تسبب هذا اليتم في مضاعفة معاناتها داخل أسرتها.

قسوة معاملة أبيها لها.. وخاصة أن لديه شعورًا بالنقص لعدم إنجاب الذكور، تقول: «كان والدي سعد ناقصًا؛ لأنه لم ينجب إلا البنات!»[٧٠]، وكان رجلاً جادًّا، وبخيلًا، ولعلّ من أهم إيجابياته أنه عاند مجتمعه الصغير في القرية وهمزه ولمزه، وعلّم بناته القراءة والكتابة.

زواج والدها من (لولوة) الصامتة والغاضبة دائمًا، التي جعلت حياة (شيخة) جحيمًا؛ فهي شخصية غير مريحة في ملامحها وتصرفاتها:» لها ملامح جامدة، ضيقة العينين، واسعة الفم، لها أنف طويل كالغراب، متيقظة طوال الوقت لكل ما يدور حولها، ولها أرداف منتفخة إلى حد البشاعة، وكانت النسوة يلقبنها بـ (السعلوة)»[٧١]. وقد أثرت لولوة كثيرًا في حياة شيخة، بما في ذلك التطبع بالإساءة إلى الآخرين، فتنتقد نفسها في زمن السرد؛ لكونها قد تطبعت بطباع (لولوة)، نادمة على ما فات من تصرفاتها المشينة التي آذت بها الآخرين، تقول لابنتها: « كثيرًا يا هياء ما آذيت من أحبهم، كنت أراهم يتعذبون ولا أكترث، هي آثام أدعو الله أن يغفرها لي، لا أستطيع محوها من ذاكرتي، يخيل إلي أحيانًا أنني شيطان؛ فقد أجبرتني لولوة زوجة أبي على أن أكون مراوغة وكاذبة»[٧٢].

حكاية علاقتها الحميمة بأختها الكبرى نورة، التي كانت بديلاً عن أمها، ثم علاقتها الحميمة بأختها الوسطى (موضي).

وصف القرية الجميلة، الهادئة، الواقعة بين سلسلتين من الجبال، ومواسم الأمطار، وافتقادها للبيت الطيني الذي تشم من خلاله عبق أمها، تقول:« كنت أمر بجانب الجدار الطيني وأمسحه براحة يدي، أتحسس نتوءاته، وأتشمم رائحته بعد المطر، تمتلئ أظافري بالطين، وأحيانًا أتذوقه فرائحته شهية»[٧٣]. وتصف لقاءاتها بصاحباتها تحت شجرة الأثل، وكذلك بيوت القرية الصغيرة المتراصة، وسورها الحامي، وأبوابها ومراقيبها، وأعراسها، وأمراضها، وعلاقات الناس فيها وعاداتهم.

حكاية ضياعها بعد أن لحقها الكلب، وهي خارجة بالغداء لزوج أختها موضي في المرقب بطرف القرية.

حكاية صديقتها حصة العرجاء، ومعايرة أطفال القرية بندائها باسم صديقة العرجاء، وزواج القاصرات من العجائز، كما حدث مع حصّة التي زُوِّجت لرجل عجوز.

حكاية زواج أختها نورة من التاجر حسن من الطائف، وأداء العمرة، وزيارتها في الطائف، وموتها مع مولودها في أثناء الولادة.

فشل (لولوة) في أن تزوجها لأخيها (عبدالله)، ثم زواجها من (عبد العزيز / سائق الوانيت)، ثم موته المفاجئ في حادث سير، عندما كانت (هياء) في الثالثة من عمرها، تاركًا ذكراه الطيبة لدى زوجته (شيخة) التي تصفه لابنتها (هياء) بقولها:« كان والدك رجلًا طيبًا وكريمًا، واسع الأفق ولا تهزمه الدنيا.. ينتصر على الصعاب بابتسامة جميلة، وعيناه تشعان بالحياة، وتغطي قسمات وجهه ملامح الطيبة والإصرار بذات الوقت»[٧٤].

روايتها لحكاية زوجها عبد العزيز مع الممرضة العربية سلوى، التي رغب بعد ذلك في أن يسمي ابنته (هياء) باسمها.

انتقال الأب وأسرته الحزينة المؤلمة من القرية إلى المدينة، والسبب يكمن في الهرب من الذكريات، مع وفاء الأب لذاكرة الفلاح وحبه لأرضه.

قصرت حياتها على تربية ابنتها (هياء)، وعلمتها، ولم يبق لراحتها سوى أن ترى أبناءها قبل وفاتها. ولم تتحقق هذه الأمنية، فماتت الأم تاركة صورتها المضيئة على سجادة صلاتها، وفي قلب ابنتها (هياء)

ووعيها، وقد بدت صورتها لديها على هذ النحو: «اختصرت أمي بالنسبة لي كل نساء الكون واختزلتهن بشخصيتها القوية.. أخفت كل عذاباتها عني.. أفتقدها الآن.. في صدري عصفور مبلل بالشوق، يهز جناحيه لها.. أصبحت أرى طيفها في كل ما يمر بي، فأرغب في أن أقبض عليه متلبسة بجريمة الفقد»[٧٥].

إذا تأملنا شخصية الأم (شيخة)، فإننا ندرك أنها المحرض أو المحفز الرئيس إن لم يكن الأول على الكتابة السردية، فهي تحظى بالحضور الفاعل في الثلث الأول من الرواية. و(هياء) معنية بسرد شخصية أمها، وكتابة بعض حكاياتها، وهذا ما همّش شخصية (هياء)، قياسًا إلى شخصية أمها، خاصة أنها تصرح بكونها لم تكتب سيرتها، تقول:» لو أردت كتابة سيرة حياتي كرواية وسردتها على أعظم الأدباء فلم أنج من فخ التضخيم والأنانية والشعور الرهيب بالخوف من كل شيء حولي. أشعر أنني أنانية بشكل بشع غالبًا، ومغرورة أحيانًا، وضعيفة دائمًا، حاولت مرارًا التخلص من هذه الصفات، ولكني أفشل مع اجتهادي الذي أبذله: «ههههه المقرودة تدور القرادة، كما كانت تردد أمي»[٧٦].

موضي: تكمل (موضي) ذاكرة أختها (شيخة) الأم في السرد، فهي تحديدًا ذاكرة القرية العجائبية- كما تُروى في الفصل السادس عشر- عنوانه (درويش القرية).

تقدم (هياء) خالتها (موضي)، بصفات إنسانية حميمية، منها: ضحكتها الجميلة، ورائحة الأم المشبعة بالورود وأعراس الفرح، وهي ذاكرة الأم والقرية الصغيرة، تقول (هياء):« أستمتع جدًّا عندما أجلس بجانبها، وتمسك بيدي، وتبدأ العد بأصابعي، تعد كل أهل قريتها وصديقاتها، وتسرد قصص طفولتها وشقاوتها وحبها الشديد للأكل ... يا لفطرتها البيضاء، ويا لهذا الحب الذي أكنه لخالتي، هو مثل (الإحساس برائحة بيت أغلق لمدة طويلة، ثم فتحت أبوابه عند المطر محشوًّا بالشوق والحنين وعذابات ماضيه وحاضره)»[٧٧].

وفي زيارة إلى القرية، تستعيد (موضي) الذكريات المليئة بالأحزان والفقد والاستبداد: «تلك القرية المكفنة بالكثير من الأسرار والحب والكراهية والفقد»[٧٨]؛ ففي كل مكان في هذه القرية كما تقول (موضي): « هناك الظلم، والفقر، والعوز، والبؤس؛ قريتنا مليئة بالأحزان، والموت يرفرف حولها كغيمة تعتلي سماءها، ظل أهل القرية يبحثون عن الأمان في صدر الحزن.. وفي الخرافات»[٧٩].

إذن، تستحضر (موضي) ذكرياتها العجائبية عن قريتها، وهي تتمثل في العجائب الآتية:

أ- (الحامية) لدى (العين الحارة) في القرية، وهي امرأة ساحرة ومشعوذة، أراد أهل القرية حرقها، فتحولت إلى ثعبان كبير، يحمي النبع، ويهدد معاش الناس، ولا يسمح لهم بالتداوي في هذه المياه الحارة إلا بعد أن يقدموا له الطعام، ومن يسبح بدون إطعامه يغرق. تخاطب (موضي) الحامية بقولها: « أين أنت أيتها الحامية.. وكم مات من أهل قريتنا من أجلك، ومنذ عشرات السنين زاحمت الناس في رزقهم واقتطعت منه، العجيب أنهم آمنوا بك في طفولتنا.. كنت أسمع وأنا طفلة بعض القَصص القديمة عن أشخاص سذج آمنوا بوجودك، وهم يضعون لك الطعام من أجل ألا توقفي تدفق المياه الساخنة التي تعالج أمراضهم وجدبهم»[٨٠].

ب- الجبل والمسخ (السِّعلي)[٨١]: جبل صغير، صخوره سوداء كالليل، كان الناس يخافون من الاقتراب منه، وبنوا حوله سورًا؛ لأن من يقترب منه يختفي، ولا ترى جثته بعد ذلك، كانوا « يعتقدون أن هناك مسخًا يسمونه (السِّعلي) يقتل البشر.. واختلفوا حوله وكثرت أساطيرهم»[٨٢]، وكان الناس يضرمون النار إذا جن الليل؛ حتى لا يأتي هذا المسخ ويفترس أطفالهم.

ج- الفارس الشجاع (شويعر): فقد أخاه الأصغر الذي كان يرعى الغنم قرب الجبل، وقد «قيل أن المسخ قد افترسه، وقيل أن الثعبان الحارس ابتلعه، أو خطفته الجن، ولا أحد يعلم عنه شيئًا»[٨٣]. وقد أقسم (شويعر) أن يقتل المسخ الذي يخاف الناس من ذكر اسمه، انتقامًا لأخيه، فاستعان بعجوز يسكن أحد الوديان، حاول في الماضي أن يقتله ففشل في هذه المعركة، خارجًا منها ببتر يده، وتشويه وجهه. يصف له هذا العجوز شخصية المسخ على هذا النحو من الأسطرة: «هذا المسخ نبيه، وشديد السمع، لا ينام أبدًا،

قوته تعادل قوة مئة فارس، له عين واحدة في منتصف رأسه، وله ثلاثة أذرع، ليس بشرًا وليس حيوانًا، يغطي جسمه وبر بلون التراب» (٨٤). ويخبره أن قتله يحتاج إلى سيف من نار، وهذا السيف لا يوجد إلا في العراق. وبعد ذلك لم يعد (شويعر)؛ إذ يقال أن المسخ افترسه، أو أنه مات في الصحراء عطشًا، وهو في طريقه إلى العراق بحثًا عن سيف النار.

د- الدرويش/ الصقر: رجل صالح، يعتقد أهل القرية أنه يعرف كل شيء، فيخبر الناس عن مفقوداتهم، ولديه كرامات كثيرة؛ إذ ذاع صيته بين الناس، خاصة أن نسبه يعود إلى بيت رسول الله (صلى الله عليه وسلم): «رجل وجهه متسامح، له عينان لامعتان، وشارب أبيض مشتبك مع لحية بيضاء قصيرة، ويلبس ملابس بيضاء، ويمسك بمسبحة طويلة بيده اليمنى، وعصا في يده اليسرى، ويذكر الله طوال الوقت، لا يأخذ من خيرات العالم مع أنه يستطيع، كان يأخذ فقط ما يحتاجه ... والحقيقة أننا لا نعلم كيف جاء هذا الدرويش إلى قريتنا، فهناك الكثير من القصص التي تروى، ولكن الأغلبية يروون أنه وصل إلى القرية على هيئة صقر حاد النظر، يعرف كل شيء، وعندما اطمأن لأهالي القرية، تحول إلى درويش» (٨٥).

الحكي العجائبي هو ذاكرة (موضي) عن القرية، وهو أيضًا حلم غريب يتكرر في منامات (هياء)، التي ترى فيه نفسها وحيدة في بيت يشبه أحد بيوت القرية: «حلمت أنها وحيدة داخل منزل طيني في صحراء قاحلة، والسماء تتوسطها غيمة سوداء، وهي وحيدة تصرخ وتنادي ولا أحد يجيبها، ثم يأتيها صوت يخترق قلبها، يقول لها: لن تشفع لك استقامتك، ابحثي عن حل، وتبدأ أقدامها بالغوص في رمال متحركة..فتصحو وهي تتعرق، وأنفاسها متقطعة...!» (٨٦).

منيرة: تعد شخصية (منيرة) التي تعمل ممرضة موضوعة جمالية نسوية، يبدو الهدف منها إدانة الواقع الاجتماعي الجائر بحق المرأة، حتى لو كانت ناجحة في حياتها وعملها، والمتسامح تجاه الرجل حتى لو كان مريضًا نفسيًّا أو مجنونًا. وهي بالنسبة إلى (هياء) مصدر أمن واطمئنان، وعدم الشعور بالخوف معها، وتبثها بعض آلامها وأحزانها، وخاصة قصة حبها مع (عبد العزيز)، فتخفف بؤسها، وتجفف مخاوفها، خاصة أن (منيرة) مبتسمة وضاحكة دائمًا، وساخرة، وتعد الضحك أهم وسيلة للرد على الألم. وتعد العلاقة بينهما قوية، إذ مرّ عليها عشر سنوات. وقد اغتنت الرواية بالحوار بينهما في مشكلاتهما، واتفاقهما في أشياء كثيرة: «يخيل إلى هياء أنه كان يجري بينها وبين منيرة نهر من المشاعر، فهي من الأشخاص الملهمين، والذين يخرجون ألسنتهم للمارة قائلين: نحن لا نهتم بكم، أو بآرائكم وأحكامكم، نحن نعيش حياتنا بلا قيود أو بريستيج أو رضى أحد» (٨٧).

لكن المهم أن (منيرة) روت مأساتها مع زوجها ثم طليقها (عبد المجيد) المريض نفسيًّا بانفصام الشخصية، وعن حبها ورعايتها لابنيها (ياسر ولين)، وعن عملها ممرضة، ثم إنشائها لمقهى (ورد) النسائي، ثم إصابتها بسرطان القولون المتقدم جدًّا. ولم تمكث حية طويلًا؛ لأن طليقها أحرق بيتها، وكانت هي وابناها نائمين، فماتوا جميعًا. هذه هي الحكاية المأساوية التي تدين المجتمع، وهو يتعامل مع الرجل المريض نفسيًّا بأساليب علاج الدجالين والمشعوذين للأمراض النفسية بصفتها مسًّا من الجن.

تصف (منيرة) شريط حياتها في هذه الفترة المأساوية، بعد اكتشاف مرضها بالسرطان، فتقول: «يدور أمامي الآن شريط حياتي، طفولتي ومراهقتي، زواجي الذي سلب سعادته رجل مريض تزوجته بدون اختيار، حياتي المجبرة عليها، أطفالي وتربيتهم التي استنفدت كل طاقتي في مجتمع لا يرفع من شأن المرأة، بل يحط من قدرها كل يوم، جرائم ارتكبت في حقي دون أن أكون مذنبه، الجميع يشتركون في هذه الجرائم.. كلهم مجرمون...كلهم مجرمون!» (٨٨).

السيدة (روزالين): أمريكية، يقيم جمال في بيتها، وهي في الماضي عاشت مع والديها في مصر، وقد ورثت من أمها ذات الأصول الفرنسية «حبها ولهفتها ولوعتها على الشرق وسحر الشرق» (٨٩)، أما والدها فقد منحها «شعورًا بالضياع والعدمية» (٩٠). نتعرف إلى شخصيتها بحكيها عن ذاتها وبأقوالها في حوارها مع جمال، خاصة عندما يكون الحوار عن العلاقة بين الشرق والغرب، وما يجري في الشرق من أحداث وصراعات في الربيع العربي وغيره.

هي باحثة ومؤلفة في الآثار والسياسة في الشرق، وقد بدأت حياتها وهي في الخامسة عشرة من عمرها بالصراع بين فرديتها/أنانيتها وإنسانيتها في مساعدة الآخرين، تقول: « كنت أعيش صراعًا بين رغبتي في تغيير هذا العالم الذي يضطهد بعضه بعضًا، وبين أنانيتي كفرد..» (٩١)، ثم ينتصر وعيها الجمعي على أنانيتها الفردية، فأدركت أن بإمكانها أن تسهم في التغيير:» أدركت أن التغيير يأتي من داخلي بإيماني أنني فعلًا أستطيع المساهمة في التغيير، وكانت الكلمة هي سلاحي، فبدأت بمراسلة الصحف والكتابة عن قضايا المسحوقين والمستعبدين في هذا العالم، وبعدها بدأت في المساهمات المادية، حيث استطعت أن أكون شريكة ومساهمة في بناء العديد من المدارس في أفريقيا؛ لأن التعليم هو الذي يغير الحياة ... الحقيقة أن الجشع والأنانية تجعلك بدائيًّا ومتوحشًا ولا إنسانيًّا» (٩٢).

وتكشف شخصية السيدة (روزالين) عن كونها شخصية إنسانية حضارية، تبتعد كثيرًا عن المصالح الشخصية والعنصرية المعادية للشعوب. وهي فيلسوفة، ناقدة، عميقة الوعي في الكشف عن زيف العالم السياسي (العسكريتاري) المتوحش، كما تصفه في كتابها الثالث (ذل وتوحش). ويبدو أنها شكليًّا أثرت في شخصية جمال الذي بدأ ينتابه الخجل تجاه أمميتها وإنسانيتها، في مقابل أنانيته المفرطة التي لم يتخلص منها، يقول: «وتغشّاني شعور بالخجل، يعتريني عادة مع السيدة روز وأحاديثها.. وأبدو أمام نفسي كمن لا يعرف ماذا يريد من هذه الحياة، أو لا يعرف حقيقة نفسه، ويحتاج بشدة لفهم من يكون!» (٩٣).

وهي حاولت أن تغير شخصية جمال بتخليصه من أمراضه الثقافية وتفكيره المشوش، تقول لصديقها ومحرر كتابها (إدوارد): «أحاول يا إدوارد انتزاع جمال من تقاليده المتقشفة هذه وإيقاظه سياسيًّا، وتغيير أحكامه الجاهزة تجاه الحياة، وتفكيره الحدي المشوش؛ لأنه إذا استسلم فلن يعيش بسلام في هذا العالم القاسي» (٩٤).

عبد العزيز (الحبيب): صوت (عبدالعزيز) وصفاته يظهران في رسالتين: رسالة يوجهها بوساطة البريد الإلكتروني إلى (هياء) التي يطلق عليها اسم (زهرة القرنفل السمراء)، وهي موقعة باسم (ر.أ)، ورسالة أخرى تكتبها (هياء) بعنوان (إلى عبد العزيز)، وهي موقعة باسم ___(عاشقة مخذولة) (٩٥).

من رسالة (هياء) نكتشف هوية (ر.أ) أو (عبد العزيز)، وشخصية العاشقة المخذولة أو زهرة القرنفل السوداء، ولعل أهم فارق بينهما، يكمن في نظرة كل منهما إلى ثنائية الحب والجنس أو المشاعر والجسد، إذ إن صوت (هياء) ينظر إلى اسم (عبد العزيز) بصفته إحالة على اسم الأب، وحنانه، وكرمه، وعواطفه المتدفقة كما ورد في حديث أمها (شيخة) عن زوجها المتوفى عبد العزيز، ولكن صورة عبدالعزيز المخاطب وعواطفه جافة كصخرة الوديان، ودنياه مرتبكة، وقلبه مغلق على كل شيء، ويعتقد عن نفسه أنه مصاب بلعنة (سوء الطالع)، ولا يقدر نعمة أنه ابن والدين متحابين، ونظرته إلى الحب أنه تافه، وأن الرجل لا يحتاجه، ومن ثم لا يقدر المرأة ولا يحترمها، ويسعى إلى أن يكون صداميًّا مع رغباتها.

وفي مقابل هذه الصورة السلبية للرجل، تعبر (عاشقة مخذولة) عن حاجتها إلى الحب والحنان، وأن الحياة في مراهقتها إما شديدة البياض أو حالكة السواد، وأنها واقعة في فخ المثاليات، وتخجل من كل شيء بما في ذلك أنوثتها، وقد أغلقت عليها منافذ الحياة باسم العادات والتقاليد والعيب الاجتماعي والدين، وأنها ظنت أن وجودها في حياته استجابة لدعوة أمها لها، فيوقظ روحها، ويقاسمها الهواجس والدهشة، وأنها آمنت بالحب، وراهنت على أبراج الفرح.. وكانت النتيجة أنه تركها مكسورة القلب، يعارضها في كل شيء ويهمش مشاعرها، ولم يترك أية مساحة للحب بين قلبين يلتقيان.

وماذا يريد عبد العزيز من هذه العلاقة بينهما؟

جاء صوته جنسيًّا نفعيًّا، مغيبًا لأية عواطف، ولا يرغب في الأنثى في غير اصطياد جسدها، فيتحدث عن الرغبة التي تجعل الجسد المهجور كتلة ملتهبة، والاندفاع في علاقة حسية رقصًا والتصاقًا جسديًّا، تلبية لعنفوان الشباب؛ معتقدًا بأن هذه العلاقة الجنسية هي التي تحيي روابي الروح، وتجعل الوجه مرمريًّا، ينبض بالياقوت، وبهذه العلاقة يمكن موسقة الحياة وسكبها في كأس العشق، وهو كأس الجسد في تيه القلق والشبق، بعيدًا عن سوءة وطن الحب الطاهر أو العاشق الوهمي المنتظر في عرف مجتمع عُبّاد

القبيلة، بحسب رأيه أو منظوره.

يتضح من هذا الصوت الذكوري، الشهواني تلك القيم النفعية للعلاقة بين الرجل والمرأة، بعيدًا عن أية عواطف، ومن ثم يصبح الجنس غريزة حيوانية، ولا يهمه من الأنثى سوى غزو بنيتها الجسدية، كما صورها في رسالته، مستخدمًا ألفاظًا حسية، تستبعد القلب الطاهر، وتقدم الصدر، وما تحت الأكمة... إلخ، وجمال (نرسيس) الموجود في أعماق الأنثى مكسورًا ومحشوًا بالخوف!

(ديريك جونسون): أمريكي من أصول برتغالية، عمل طبيبًا مدة ثلاثة وعشرين عامًا في القوات المسلحة على الحدود السعودية الشمالية. جلس بجانب (جمال) عائدًا إلى الرياض، ثم تحدث معه عن أشياء عظيمة في صحراء المنطقة الشمالية، وصفها وصفًا أسطوريًّا، وعاش مع البدو الشجعان، المضيافين، البسطاء، وتعلم منهم أشياء كثيرة، ويتغنى بصداقته معهم، ويحفظ أشياء كثيرة من ثقافة المنطقة، منها الآيات القرآنية، ولفت انتباهه أنهم لا يفكرون بالموت كثيرًا.

وفي مقابل هذه الصورة المشرقة للصحراء، نجده يتذمر من معيشته في وطنه الأمريكي، ولم يفهم أجداده البرتغاليين الغامضين ذوي العادات الغريبة. ويتحدث عن قصته المؤلمة؛ إذ هجرته زوجته، وتركت له ابنهما (جوش)، الذي انتحر طفلًا، منهيًا بذلك معاناته الناتجة عن فقدانه لأمه.

ولكن معيشته بعد ذلك في الصحراء، حققت له الخروج من موته حيًّا؛ بسبب إحساسه بالوَحْدة، وتخيله أن الحياة تتمركز حوله فقط، وهنا ينتقد المواطنين الأمريكان الذين لا يأبهون لمآسي الإنسانية في ممارساتهم السياسية المتعفنة، يقول: «برأيي السياسة أصابها العفن، والسياسيون أكبر المنافقين، فلا أحد يرجع للأخلاق والمبادئ الإنسانية، بل يحتكمون إلى رجال المال والاقتصاد، أولئك المتوحشين» (٩٦).

الجوهرة: يظهر صوت (الجوهرة) في كونها (منى هادي) المكيدة والمصيدة الأنثوية التي وضعتها (هياء) في طريق (جمال)؛ لمعرفة إن كان قريبها، وفعلًا وقع في المصيدة، وقامت بينهما (جمال ومنى) علاقة حب، كان الغرض منها «أنه رجل وضعته أنثى تحت مجهرها لتعبث ولتنتقم، لكنها عندما تطورت علاقتها به، بدأت تفكر في التفاصيل» (٩٧). وتتمكن (منى) الفتاة السمراء الجميلة من إيقاعه في حبها، وقد اخترعت قصة، روتها له عن مسؤوليتها عن تربية إخوانها الأيتام، ثم انتهت العلاقة بينهما، إثر قطع منى لها، بحجة أنه متزوج، وقد وصفته بصفات سلبية، ختمتها باحتقاره؛ لأنه لا يعرف الحب كما تعرفه، فتخاطبه بقولها: الحب بالنسبة لي مثل الرموز الجالبة للحظ، أؤمن به وبشدة، ولا أتوهج وأصبح كشعاع القمر الذي يجتاز حواف السماء إلا به ... يبدو أنك لا تعي معنى الحب، الحب ليس وعدًا لم ينجز، وليس الأبجدية المستحيلة، ضيقة هي الدنيا وبائسة عندما لا تمنحنا فرصة للعبور للآخر بلا ضبابية إلا من خلال الحب» (٩٨).

الجدة أمينة: الجدة (أمينة) ذاكرة (جمال)، فهي التي ربته بعد وفاة ابنتها/أمه، وهي التي حملته إلى السعودية؛ بحثًا عن والده وأهله، وهي التي كدت وتعبت في العمل خيّاطة لتربيته، ثم انتظرته إلى أن عاد من أمريكا بعد أن قضى أربع سنوات في دراسة الهندسة المعمارية. إنها غدت أمه، وعلاقته بها تكاد تكون مثالية، وهي بالنسبة إليه منبع الحكمة، وأنها منحت حياتها بالكامل لرعايته، بعد أن فقدت الأمل في الوصول إلى أهله..لكنها في المحصلة، هي وحدها التي أثبتت الأخوة بين (هياء) و(عبد العزيز)، بعد أن ترى صورة أبيهما، التي أعطتها إياها (هياء)، لتتعرفها، وما أن رأتها حتى بكت، ورددت « ألف رحمة ونور على روحك يا عبد العزيز..!» (٩٩). وفي هذه الجملة وغيرها تظهر شخصية أمينة في انتمائها إلى المجتمع المصري المجاور للمجتمع السعودي.

تروي قصة (عبد العزيز) لابنه جمال: « قالت جدتي: جاء والدك من بلده البعيد، فبهرته المدنية والصخب، والتقى بأمك في المستشفى، أعجبته كثيرًا، وخطبها فورًا، تزوجا بعد شهرين، مرت الأيام وجاءته رسالة من بلده تخبره أن والدته مريضة، كانت والدتك حاملًا بك في شهرها السادس، غادر والدك إلى بلده ولم يعد بعدها.. ولما سألت عنه عرفت بوفاته في حادث مشؤوم» (١٠٠).

يصدر عنها بعض الحكم والأمثال، مثل: «رزق بني آدم تحت رجليه»[١٠١]، و«الصمت جميل، وهو غطاء لا يفضح الجهل ولا الغضب»[١٠٢].

أمل: (أمل) زميلة (هياء) في المدرسة، ثم زوجة (جمال)، وهي شخصية مكروهة، أو أنها تبعث على الشفقة، وحاقدة وماكرة، وصفاتها أكثر من أقوالها، وخاصة لدى (هياء) التي تكشف عن شخصيتها وسلوكياتها، وفي المحصلة تقول (هياء) عنها: «لم أعد أحسُد أمل أو أكرهها، يكفيها كراهية أغلب من يعرفونها، خاصة زوجها. ترى ماذا لو كنت مكانها؟ مكروهة ولا أثق بمشاعر أقرب الناس لي! تبدو الفكرة بشعة جدًّا ومخيفة...هل هي ماكرة ومخادعة ومغرورة فعلًا؟ أم أنها من النساء المسكينات، المهزومات بلا أسلحة، وما وضعها إلا ردة فعل مضادة وانتقامية من الحياة؟ يا إلهي لا أعلم لماذا هذا العالم مر ومحشو بالهزائم والانكسارات»[١٠٣].

* التركيب:

تعد رواية (هياء) مجموعة من الحكايات المتداخلة، في تركيبة سردية متعدد الأصوات والرؤى، التي تفضي إلى ثقافة سردية متنوعة، لكنها -في المحصلة- تصل إلى رؤية نسوية متكاملة في السرد، بالنظر إلى كونه (السرد) تعبيرًا عن رؤية الكاتبة (زينب إبراهيم) إلى واقع النساء في الحياة المعيشية، وما ينتج عن هذا الواقع من تساؤلات تجاه اضطهاد المرأة وتعنيفها، على يد ولي أمرها أولاً، ثم مجتمعها ثانيًا، وما يحدث بين النساء أنفسهن من صراعات ثالثًا، وما ينتج في المرأة نفسها من اضطرابات ومخاوف نفسية تعوق حياتها وتحركها رابعًا.

نساء عديدات، تظهر حيواتهن في اضطراب وآلام وذكريات حزينة، وكذلك يكون المستقبل مجهولاً، ولا يبشر بالتفاؤل، فهو محكوم بماض وحاضر بائسين، يعوقانه عن الإشراق في حياة هؤلاء النساء المعذبات عمومًا.

تكشف الرواية عن حكايات النساء، وهن - بحسب حيواتهن- ظهرن في سياقي حكي الذات وحكي الأقوال، وقد ظهر لنا منهن: هياء، شيخة(الأم)، أم شيخة، موضي، الجوهرة، حصة، أمل، منيرة، لين، لولوة، نورة، أم جمال، أمينة(جدة جمال)، منى هادي(الجوهرة)، روزالين...إلخ. والذكور هم: جمال، عبد العزيز(الأب)، عبد المجيد، عبد العزيز، خالد، حسن، والد شيخة، العمدة، ديريك جونسون...إلخ.

أما حكايات الرواية الرئيسة، فهي الحكايات الآتية:

حكاية الأم (شيخة)، منذ طفولتها إلى موتها، وهي حكاية اليتم الناتجة عن وفاة أمها، وما تبع ذلك من قساوة أبيها، واضطهاد زوجة أبيها لها، وزواجها وهي ما زالت قاصر، ثم وفاة زوجها، لتقتصر حياتها بعد وفاته على تربية ابنتهما الوحيدة (هياء). وكانت حكايات هذه الأم مليئة بالآلام والأحزان، خاصة في مرحلة طفولتها، حيث عاشت في كنف زوجة أبيها الظالمة (لولوة).

حكاية بطلة الرواية (هياء)، وهي تجسد العلاقة بين الماضي، في ذاكرة أمها التي تروي لها ماضيها، وحاضرها الذي تعيشه مع أمها وبعد وفاتها، وهي في مرحلة العنوسة، ومستقبلها الغامض في البحث عن سند لها، خاصة بعد موت أمها، وتتبعها لسيرة شبيهها في الاسم (جمال)، الذي تعرف في النهاية أنه أخوها من أم أخرى (مصرية).

حكاية المكان (القرية) التي عاشت فيها (شيخة)، وخاصة تلك الخرافات الشائعة في القرية، والحياة الريفية الصحراوية القاسية، وتظهر القرية من منظور نسوي في صوتي (شيخة)، وأيضًا بعد وفاتها من منظور أختها (موضي).

حكاية (جمال) منذ ولادته إلى الوقت الذي تعرف فيه على جذوره في والده الميت وأخته (هياء)، وقد تنكر لهذه الأخوة؛ بسبب معاناته من الوحدة والبحث عن جذوره، وتعلمه في أمريكا، وزواجه من أمل، وحبه لمنى هادي.

حكاية (منيرة) صديقة هياء في عملها، ومع زوجها (عبد المجيد) المريض نفسيًّا، وما نتج عن مرضه من حرقه لبيتهما، حيث توفيت منيرة مع ولديهما حرقًا!

الحكايات الأخرى الصغرى: حكاية عبد العزيز الذي تزوج امرأتين، الأولى في السعودية والثانية في مصر، وحكاية نورة التي تزوجت وهي قاصر، ثم ماتت مع جنينها في أثناء إنجابها له، وحكاية السيدة (روزالين)، وحكاية الطبيب (ديريك جونسون)، وحكاية منى هادي...، وبكل تأكيد، سنجد لكل شخصية في هذه الرواية حكاية أو حكايات!

لا شك في أن هذه الرواية (هياء) اكتسبت جمالياتها الفنية في تعددية شخصياتها، وتعددية أحداثها، وما نتج عن ذلك من تعددية في حكايات الأفعال والأقوال، وكان لتنوع أساليب الحكي جمالية واضحة، خاصة في سياق الحكي التبادلي بين هياء وجمال، أو في الراوي المحايد الذي يقدم الشخصيات ويعرفها إذا لم تقدم نفسها بنفسها.

الحواشي:

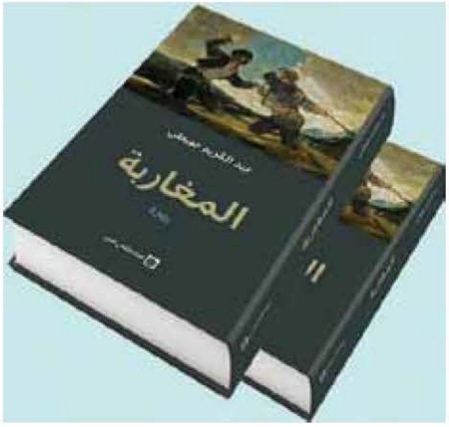
(١) زينب إبراهيم: هياء (رواية)، ط١ (دبي: دار مدارك للنشر، ٢٠١٧م)، ص٨٢.

(٢) القارئ الضمني: "هو القارئ المستحضر في ذهن المؤلف أثناء فعل الكتابة ... والقارئ الضمني أداة صالحة لتحقق النص، وضمان مقروئيته". معجم السرديات، ص٣١٦.

(٣) هياء (رواية)، ص٧.
(٤) السابق، ص٣٠-٣١.
(٥) نفسه، ص٢٠٥.
(٦) نفسه، ص٥.
(٧) نفسه، ص ٧.
(٨) نفسه، الصفحة نفسها.
(٩) نفسه، ص ٩.
(١٠) نفسه، الصفحة نفسها.
(١١) نفسه، ص ٣٤.
(١٢) نفسه، ص٤٢.
(١٣) نفسه، ص٤٤.
(١٤) نفسه، ص٧.
(١٥) نفسه، ص٧٩.
(١٦) نفسه، ص٧٩-٨٠.
(١٧) نفسه، ص١٨٧.
(١٨) نفسه، ص٨٢-٨٣.
(١٩) نفسه، ص٨٧-٩٤، ١٠١-١٠٧.
(٢٠) نفسه، ص ١٣٥.
(٢١) نفسه، ص١٥٤.
(٢٢) نفسه، ص١٩٨.
(٢٣) نفسه، ص٢٠٣.
(٢٤) نفسه، ص٢٠٤.
(٢٥) نفسه، ص٢٦.
(٢٦) نفسه، ص٤٢.
(٢٧) نفسه، ص٥١.
(٢٨) نفسه، ص٣٥-٣٦.
(٢٩) نفسه، ص٤٠.
(٣٠) نفسه، ص١١١.
(٣١) نفسه، ص١١٢.
(٣٢) نفسه، ص١١٥.
(٣٣) نفسه، ص١٣٢.
(٣٤) نفسه، ص٣٩.
(٣٥) نفسه، ص٤١.
(٣٦) نفسه، ص١٥٠.
(٣٧) نفسه، ص١٥١.
(٣٨) نفسه، ص١٠٩.
(٣٩) نفسه، ص١١٠.
(٤٠) نفسه، ص١٨٧.
(٤١) نفسه، ص١٠٤.
(٤٢) نفسه، ص١٠٦.
(٤٣) نفسه، ص١٩٨.
(٤٤) نفسه، ص٢٠٥.
(٤٥) نفسه، ص١٠٩.
(٤٦) نفسه، ص١٠٨.
(٤٧) نفسه، ص٨١.
(٤٨) نفسه، ص٩١.
(٤٩) نفسه، ينظر: ص٨٤.
(٥٠) نفسه، ينظر:١٢٦.
(٥١) نفسه، ص١٠٦.
(٥٢) هي: ٢، ٤، ٦، ٩، ١٢، ١٤، ١٧، ١٨.
(٥٣) نفسه، ص٢٠٣.
(٥٤) نفسه، ص١٢.
(٥٥) نفسه، ص٣٠.
(٥٦) نفسه، ص٣١.
(٥٧) نفسه، ص١١٩.
(٥٨) نفسه، ينظر: ص٦٣.
(٥٩) نفسه، ص٦٢.
(٦٠) نفسه، ص١٠٠.
(٦١) نفسه، ص١٢٢.
(٦٢) نفسه، ص١٤٣.
(٦٣) نفسه، ص١٧٥.
(٦٤) نفسه، ص١٨٣.
(٦٥) نفسه، ص١٨٤.
(٦٦) نفسه، ص١٩٠.
(٦٧) نفسه، ص٢٠٢.
(٦٨) نفسه، الصفحة نفسها.
(٦٩) نفسه، ينظر: ص ٧-١٠، ١٦-٢٠.
(٧٠) نفسه، ص٤٠.
(٧١) نفسه، ص٣٧.
(٧٢) نفسه، ص٣٦.
(٧٣) نفسه، ص٢١.
(٧٤) نفسه، ص٧٠-٧٤.
(٧٥) نفسه، ص٧٧.
(٧٦) نفسه، ص٨٢.
(٧٧) نفسه، ص١٨٥-١٨٦.
(٧٨) نفسه، ص١٥٩.
(٧٩) نفسه، ص١٦٨.
(٨٠) نفسه، ص١٦٢-١٦٣.
(٨١) السِّعْلَى والسِّعْلاة: غول، حيوان ثديِيّ من مرتبة القرديّات ضمن رتبة الرئيسيّات، ومن أقرب الحيوانات للإنسان. ينظر: معجم المعاني، على الرابط: http://www.almaany.com/ar/dict/arar (سعلى).
(٨٢) هياء (رواية)، ص١٦٤.
(٨٣) السابق، الصفحة نفسها.
(٨٤) نفسه، ص١٦٥.
(٨٥) نفسه، ص١٦٧-١٦٨.
(٨٦) نفسه، ص١٦٦.
(٨٧) نفسه، ص١١٨.
(٨٨) نفسه، ص١٣٢.
(٨٩) نفسه، ص٣٠.
(٩٠) نفسه، ص٣١.
(٩١) نفسه، ص٥٩.
(٩٢) نفسه، الصفحة نفسها.
(٩٣) نفسه، ص٦٣.
(٩٤) نفسه، ص٦٥.
(٩٥) نفسه، انظر الرسالتين: ص٨٧-٩١.
(٩٦) نفسه، ص١٠٠.
(٩٧) نفسه، ص١٩٦.
(٩٨) نفسه، ص١٨٣-١٨٤.
(٩٩) نفسه، ص٢٠١.
(١٠٠) نفسه، ص١٧٥.
(١٠١) نفسه، ص٩٥.
(١٠٢) نفسه، ص١٨١.
(١٠٣) نفسه، ص١٨٨-١٨٩. =

سرديات الذاكرة والواقع
(مقاربة في تَشكُّل أنساق الخطاب الروائي)

إبراهيم الكراوي - المغرب



تعتبر رواية (المغاربة) أحد النصوص الروائية المغربية التي تنشغل بهاجس بناء الواقع، والحفر في الذاكرة الجمعية ومختلف تفاصيلها التي تنحدر من التاريخي والأنثروبولوجي والجغرافي واليومي. بيد أن بناء الواقع لا يعكس رؤية انعكاسية للواقع ومحاكاة جافة لشخوصه أو واقعية صارمة كما هو معروف في أدبيات الاتجاهات والمذاهب، بل إنه ينبثق من جماليات الكتابة الروائية وانفتاحها على مختلف أساليب السرد من جهة، وحوارية عميقة وموضوعية بين الماضي والآن، «فلغة الكاتب ليست مهمتها تمثيل الواقع، بل الدلالة عليه»[(١)]. ولعل أبرز تمثلات جماليات الكتابة الروائية هي تمركز السارد في الخطاب، باعتباره صورة عن الأمة والهوية وأسطورة من أساطيرها التي تحمل قصة عالم موسوم بالتناقض والمفارقة من جهة، والتعدد الخطابي من جهة أخرى.

أسطورة السارد في (المغاربة) من التبئير إلى التمركز السردي:

يمثل السارد بالفعل في هذا النص موضوع العالم وصورة عن الأنا المتمركزة في الخطاب السردي. إن حضور السارد موسوم بالبعد الأسطوري الذي يُستلهم، انطلاقاً من عالم متخيل العمى. فالسارد محمد اللغافي الذي يحكي بضمير المتكلم والجواني الحكي، يراكم مجموعة من السمات والوظائف التي تحيل إلى الارتباط بفضاء جغرافي وتاريخ، وباختصار أمة محددة، وهي التي كشف عنها العنوان (المغاربة). وهذه السمات التي تمثل أحياناً نقطة تقاطع أصوات سردية أخرى، تقودنا في النهاية إلى الحفر في بلاغة صورة السارد التي تؤسطر الواقع بتعبير بارت.

إن تراكم مجموعة من السمات الخاصة بالشخصية، وهي السارد نفسه محمد اللغافي،

وموقعه ومنظوره بما أنه يدرك واقعاً ظلامياً معطوباً، لا يراه إلا من خلال الحواس والبصيرة، وهو ما يجعلنا نسير في اتجاه البحث في هوية سارد أمة (المغاربة). وهي هوية -كما سيتضح- موسومة بالقلق وآثار التاريخ والذاكرة، إذا استعرنا عبارة (رولان بارت) أثر الواقع. فالسارد يفتتح الحكي في الرواية على إيقاع تجربة الموت التي عاشها خلال الحرب، إنه يحكي بعد ذلك لكي يواجه الحرب والعمي، باعتباره رمزاً أسطورياً للظلام والموت، مثلما تصارع شهرزاد الموت وتؤجله. يحاول السارد مواجهة الموت الرمزي الأسطوري، وهو عمى الواقع وحروبه، كما سنستنتج من خلال التبئير الداخلي على الأنا السارد:

«وأنا أبذر عماي في الطرق والجهات، متلهفاً إلى إنهاء مواجهة مؤجلة»[٢].

«الكتابة هي فعل المقاومة الوحيد المتبقي في بلد صمتت طيوره...»[٣].

يختلف منظور السارد محمد اللغافي إذن عن منظورات سارد يحكي من خارج ركح الموت الحرب، فهو يحكي كما يتجلى في خطاب البداية الذي ينتقل بنا السارد من خلاله إلى معاينة تجربة الموت والحرب وبالمعنيين الحقيقي والمجازي التعايش مع العمى كما يعكسه الواقع والذاكرة. إن الأمر يتعلق بسيكولوجية تخييل العمى وتجربة الموت والحرب. وهذا ما يمكن أن نستشفه مرة أخرى من خلال التبئير الداخلي على: «أنا الآن برأس مهشم وبقوى خائرة، بل بجسد ميت، رجل يهجر نفسه ويتملاها في سكينتها وتسليمها الأبدي. نفسي الوثابة، الهصورة، المضطرمة، الهادرة، القلقة، الواهبة، الحارة، الباردة»[٤].

إن نمو الحكاية يرتبط بأفعال وخطاب السارد نفسه وعلائقه بالعالم. علاقته بالذاكرة الاجتماعية الجد الذي ورث عنه العاهة، لكن بالمقابل يمثل صورة الارتباط بالوطن، علاقته بالذاكرة التاريخية التي أورثت واقعاً، يتجلى ذلك في حكايات القياد والباشوات ومن تناوب على حكم المغرب (قصة القائد بوزكري، الباشا عبد السلام، القايد سي عيسي بن عمر، القائد طه...)، علاقته بسنوات الرصاص، ثم علاقته الحميمية بالعسكري أخوه، وعلاقه العشق مع صفية وعلاقته بصديقه توفيق الصغير الذي يمثل صورة الخائن، وعلاقته مع الحاج فرح، القائمة على صورة الشخصية السياسية الانتهازية. وبالتالي فنحن أمام سارد- ظاهرة أسطوري باعتبار حضوره المتمركز داخل الخطاب والواقع الأسطوري، والتقاطه لتفاصيل ذاكرة الأمة وسيكولوجية الهوية وقلقها المميت:

«نفسي التي كلما كبلتها بقيد كسرته، أو أمسكتها بلجام قطعته، ومضت في طريق مترع بالشهوات والآفات والمخاطر»[٥].

«أجري لملاقاة طفولة العالم حيث يموت الابطال ولا يهزمون وتمشي الخوارق على أرجل ويمسخ الناس على هيئة غربان وقردة وخنازير وأحجار وتكفي الجسارة...»[٦].

إن علاقة السارد بالعالم- فضلاً عن بعدها الأسطوري- تقدم لنا زوايا نظر ومنظورات مختلفة أحياناً للتاريخ والواقع واليومي، رغم هيمنة خطاب الإدانة الذي يظهره السارد من خلال التعليق كما سنعاين في الفقرات التالية. ولعل العبارة التي تمثل خطاب النهاية، تكشف

عن خطاب السارد حول أزمة التاريخ والذاكرة والهوية وامتداداتها في الواقع الأسطوري المعاصر: «إنه زمن الجنون الكبير والعمى الهائل، يا صديقي»[٧].

هكذا تكشف هذه الجملة النووية أي خطاب النهاية، أحد مظاهر إدراك السارد للواقع والتاريخ والذاكرة. وكلها تشكل أنساقاً واقعية داخل محكي الأمة، إنها اختزال للعالم وتمطيط لحكاية أمة المغاربة. فكيف سيدرك هذا السارد الذي سيصبح أعمى الواقع من حوله؟ وكيف سيتفاعل هذا الصوت السردي الفاعل في الخطاب مع الواقع الذي يسعى إلى إعادة صياغته سرديًّا؟ كيف سيدرك الأمكنة والشخوص؟ كيف سيصاحب التاريخ الدموي، ويلتقط متخيل الأمة؟ كيف يمكن للسارد أن يحكي تجربة الموت وينقل تجربة الحرب؟ كيف يتمثل سرد الأمة؟.

تتشكل هوية السارد إذن بين نسقين: نسق الأسطوري–العجيب و«هذه الأسطورة المعاد تركيبها ستكون أسطورة حقيقية»[٨]. والأسطرة ونسق الواقعية، وكلاهما يتكاملان باعتبار أن كل واحد منهما نتاج أنساق ثقافية مرتبطة بمفهومي الأمة والهوية، أي: (المغاربة)، كما سنعاين من خلال تحليل خطاب الولي الذي يوظف عصاه لقضاء مآرب الناس وهو في حقيقة الأمر يستغل وضعيتهم. فهو سارد يعيش تجربة نقل متخيل الأعمى ويعيد تدوير أنساق الواقع؛ لذا نجد السارد لا يتردد في ممارسة وظيفة التعليق على يوميات المغاربة وطقوسهم وشعائرهم المرتبطة بالأعياد وغيرها:

«مهما عظمت أم كلثوم كان يجب أن لا يلقى تراث شعب عظيم وعريق تحت رجليها».

«إننا لا نسمي الأشياء، بل نهذي حولها...لا يفلح شعب بمكر في اللغة وباللغة شعب بلا كلام مأثور، بلا جمل ملهمة تنير له الطريق»[٩].

«فكرة العمى ليست هي العمى تماماً، مثلما أن ما عشته ليس إطلاقاً، أحكيه هنا وكل نصيبي من اللغة يقف مبهوتاً.. ما أحكيه هو طعم فاكهة مرة في الحلق لا الفاكهة نفسها، هو أثر، رجع لصدى»[١٠].

إن العمى هنا يتجاوز عمى العاهة إلى إنتاج أنساق تخييلية أو ما يمكن أن نسميه تخييل العمي، وهو تخييل مرتبط بإدراك السارد ومنظوراته المتباينة التي كشفنا عن بعضها من خلال التعليق والتبئير الداخلي على شخصية السارد نفسه.

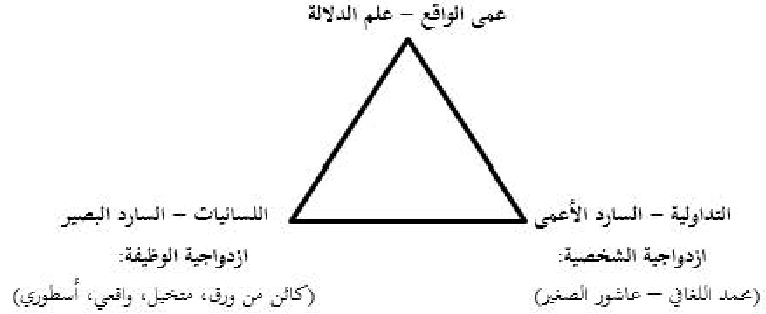
إن رواية (المغاربة) هي نفسها رواية سارد أسطورة الواقع والرمز الذي تتجاذبه أقطاب التخييلي والواقعي. فقد واجه محمد اللغافي (السارد) مصير الإنسانية جمعاء (قصة الحب مع صفية، خيانة صديقه الأعمى، الصداقة، الأخوة، المعاناة، السلطة)، ومأساته مضاعفة بعد انقطاعه عن عالم الضوء، بعد أن عاش لذته.

إن أنساق قطب الواقع أحد معالم هوية السارد الذي ينتمي إلى جغرافية وأمة وأنساق ثقافية، ويعيش سلسلة تحولات، تكشف مأساوية الواقع والزيف والتحريف الذي يطال الهوية، فهو سيتحول من شخصية محمد اللغافي بالمعنى (السيكولوجي) الذي يكتسيه مفهوم شخصية

إلى شخصية عاشور الصغير، وهو ما سيكشف لنا من خلاله المفارقة والتناقض اللذان يسمان واقع الأمة والقلق الوجودي الذي يعتري مفهوم الهوية، من أعمى يعيش حياة العطالة داخل أسرة تنتمي إلى نسق اجتماعي متواضع وذاكرة وطنية غنية، تتجلى في الارتباط والتضحية الذي أظهره الجد بالأرض والوالد بقضايا الوطن، بعد أن أرسل رسالة إلى رئيس الهند... إلى نسق اجتماعي برجوازي، موسوم بالسلطة والزيف والانتهازية، ممثلاً كما يظهر من خلال شخصية الحاج فرح الذي سيستدعيه لسهرات الأنس و يغرقه في مكرماته، ولكن السارد محمد اللغافي سيحتفظ بنفس الجوهر، أي: ذاكرته التي تحتفظ بالصدق والحب؛ ولذا نجده كثيراً ما ينتقد الواقع –واقع البلدية، واقع التقاليد... ويتحفظ من صديقه في سهرات الحاج فرح.

وتأسيساً على ذلك، يمكن أن نستشف من خلال قطب الانتماء إلى الهوية والوقع حرص السارد على بناء التواصل، خصوصاً وأنه كثيراً ما يكشف في تعليقاته وإدانته للواقع وللتاريخ عن أزمة التواصل، كما يتضح من خلال التعليق السابق حول غياب ذاكرة لغوية للأمة. ولعل بناء التواصل يتجلى أساسا في حضور علامات: الأنا، وضمير المخاطب في العبارات التي تتكرر عند بداية بعض الفصول وهي «يمكنك أن تسمي هذا الفصل....».

ومما يفسر أيضاً أسطورية السارد الشخصية وبعدها المرتبط بهوية الإنسان تمثلات صورة البصير القوي الإدراك في المتخيل الشعبي من جهة وقدراته الحسية، وهو الشخصية ذات البعد العجيب، وهو ما يمكن أن نفسره أيضا بانتمائه إلى هوية فضاء ثقافيين، يتجاوران مع ظواهر العجائبي، مثلما هو الأمر بالنسبة لثقافة الأولياء والمتصوفة، هذا فضلاً عن كونه الشخصية الواسعة الاطلاع والمعرفة. فالسارد الإشكالي -الذي يذكرنا في بعض ملامحه وأفعاله بما سماه جورج لوكاتش بالبطل الإشكالي - في هذه الرواية يحكي بالحواس وبالذاكرة وبـ(سيكولوجية) تخييل البصير؛ وهو ما سيقودنا إلى التمييز بين السارد الأعمى (محمد اللغافي)، والسارد البصير الذي يسرد حيوات الشخوص وذاكرة الأمة، وينتج أنساقاً



دالة، تحيل على واقع العمى وفعل التعمية الذي تمارسه السلطة، كما يتجلى من خلال ندماء الحاج فرح وعطاياه، إنه المثلث الوجودي الذي فصله المفكر والعالم السيميائي بورس[11]:

يتضح إذن أن كلًا من العمى (الحامل لصفة العمى، شخوص الواقع)، والتعمية (الذي يمارس فعل التعمية، السلطة)، والسارد (الشخصية الأعمى) يشتغل كل واحد حسب موقعه باعتباره علامة، تنتج أنساق الواقع عبر تدويره -كما سنعاين في الفقرة الثانية- علماً أننا ننتقل من الأعمى (صفة الشخص) إلى العمى والتعمية التي تمارسها السلطة -كما يتضح من خلال البناء الدلالي وخطاب كل من السارد وبعض الشخوص- إن «المؤول الدينامي هو الفعل الواقع الذي تحدثه العلامة في الذهن»[١٢]، وهكذا فالسارد البصير الذي يستهل خطابه في بعض الفصول ب»يمكنك أن تسمي»، أي: بفعل تواصلي، يظهر كمؤول دينامي:

«أنا أعمى، بل تجربة، ولا مكر دفاعي وعلي أن أشحذ حواسي الأخرى لتعوض فقداني البصر»[١٣].

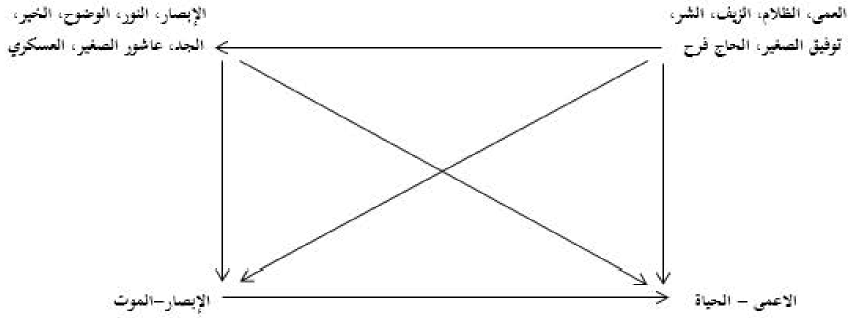
إن تمركز السارد في الخطاب الروائي لا يدل على أحادية في بناء الدال، بل نجد مجموعة من الشخوص من جهة، وتعدداً خطابيًّا، يؤسس لما أسميناه التضعيف الدلالي وإنتاج الأنساق السردية. إنه إذن سارد يضطلع بمجموعة من الوظائف كما عاينا، ولعل من أبرزها بنية الخطاب الروائي وتوجيه أفق القراءة، من خلال توليد مسارات سردية متباينة، أبرزها مسار علاقته بالحاج فرح، ومسار علاقته بصفية، ومسار علاقته بتوفيق الصغير، ومسار علاقته بالمرأة الأجنبية، ومسار علاقته بطه حسين الكاتب الأديب.

وهي مسارات تكشف المفارقة وزيف الواقع، وتكشف منظور السارد القائم على السخرية كما يظهر من خلال شخصية الولي الغريب -فيما يأتي من السطور- وشخصية الخبير الأركيولوجي الأعمى، وشخصية الحاج فرح. إن هذه الصورة التي ترتبط ببلاغة السارد في سرديات الواقع تجلى عن نسقين دالين داخل الخطاب: وهما علاقة الأنا الأمة والهوية المغاربية بالآخر الغرب من خلال وصية وحضور العلامة التي تؤشر إلى الصدق والجمال، حيث تحركت مشاعر وغرائز السارد، ومن جهة أخرى علاقته بالشرق الذي أنتج خطاب العقل مثلما يدل حضور التناص مع كتاب (الأيام) وفي نفس الآن إدانة لبعض المظاهر التي أفرزت دهشة الشرق. إن حضور الأنا والآخر يعري من خلاله السارد عن شروخ في الهوية وقلق يعتري وجودها، وغياب إنتاج أنساق تغذي الهوية وتشكل وجودها الفعلي.

التضعيف الدلالي، تدوير الواقع: نحو إنتاج أنساق سرديات أسطورة الواقع:

إن تشكل النسيج الراوئي وجماليات الخطاب في رواية (المغاربة) لا يتحقق فقط عبر التمركز السردي للسارد داخل الخطاب وعلائقه المتشعبة بالعالم، ولكن أيضاً من خلال التضعيف الدلالي الذي يشتغل على تلقيح وتخصيب الخطاب. ولعل أبرز تجل يعكس هذا التضعيف هو المستنسخات، وهي مقاطع مدمجة وأنساق دالة داخل الخطاب، تلقي الضوء على مراحل تاريخية وثقافية، تشكل الهوية والأمة (المغاربة) وهو الرحم النص الممطط دلاليًّا والذي يؤشر إلى فعل استمرار القلق والعمى الذي يعتري هذه الأمة والواقع الأسطوري الذي يعيش داخله الفرد. وهكذا فالعمى هنا لا يرتبط بالآن، بل هو تبعاً لهذه الأنساق المدمجة نتاج ذاكرة وتاريخ،

وهو ما يحيل على خطاب السارد الذي يلح على ضرورة التحرر من العمى والتعمية والتزود بنور المعرفة العقلية، كما يمكن أن نستشف من خلال حضور المستنسخ الذي يتناص مع فكر ومنتج ومنهج طه حسين الذي يسائل التاريخ والماضي من أجل بناء الآن. وقد يتمظهر التضعيف في الخطاب الروائي من خلال ما نسميه في سيميائيات (كريماس) العامل المساعد، أي: شخصية العسكري. إن شخصية العسكري كما تدل على ذلك الصفة، تعكس في الواقع طبقة وانتماءً اجتماعيًّا، بل وذاكرة تعيدنا إلى الجد رمز الوطنية. إنها عامل مساعد للعامل الذات، أي: محمد اللغافي، وشخصية أيضاً، نظراً لوظيفتها المزدوجة المرتبطة بالتحفيز السردي و(السيكولوجية) التي يعيد من خلالها محمد اللغافي السارد إلى مسار الحياة. فالسارد يلجأ إلى العسكري كلما ضاقت به سبل الحياة، وبالتالي التوقيع على ولادة مسارات سردية جديدة، كما هو الأمر بالنسبة لمسار ظهور العامل المعاكس، وهو توفيق الصغير الذي يسلب محمد اللغافي زوجته وعشيقته صفية ونوره الذي من المفترض أن يضيء له الطريق نحو اكتشاف حقيقة الوجود، ثم حضور العالم الذات الذي يبحث عن موضوع قيمي، وهو حب صفية وحقيقة الواقع. إن ظهور توفيق الصغير وصفية هو في جوهره هو وجود رمزي، فهي علامات تنتج آثار معنى، وبنية عميقة يمكن أن نستشفها، انطلاقاً من الثنائيات الوجودية التالية:



والملاحظ هنا غياب صفية الشخصية الفاعلة ذات البعد الرمزي داخل المربع الذي يترجم البنية العميقة، وهو ما يُعزى إلى التضعيف الدلالي المقرون بصفية، فهي ترى ولكن لا تستطيع الفعل والحركة كأن عماها مضاعف. فهي شخصية تحمل سمات الخوف والخجل والجهل والاستلاب وبالتالي لا تستطيع الحركة وإظهار موقفها. إن العمى الرمزي يرتبط أيضاً - كما يظهر انطلاقاً من المربع أعلاه- بالموت والمعاناة التي يعيشها الجد في ظل استلاب أرضه واغتصابها، محمد اللغافي وهو يواجه الخيانة، الخبير الأركيليوجي وهو يعيش أزمة الذاكرة المرتبطة باعتقال أبيه، العسكري وهو يعيش أزمة أخيه وواقعه. إن الذوات تعيش أزمة واقع صراع بين الخير والشر، النور والظلام، العقل والتقاليد والعاطفة، السلطة والمحكوم، الماضي والحاضر، وهو ما يجعلها تعيش عمى مضاعفاً.

وهكذا نعاين الحالات والتحولات التي تمر منها شخصية محمد اللغافي في بحثها عن

العشق الرمزي أي نور الواقع والحقيقة داخل فضاء هوياتي يعرف بأمة (المغاربة)، وهذا ما نسشفه من خلال حضور العلامات: (نحن شعب)، (هذيانات المغاربة)، والعلامات النسقية صفية، الحاج فرح والجد والعسكري. فشخصية محمد العسكري علامة تشتغل على تضعيف معنى وجود الذات الساردة، وهي تتضاف إلى نسق العلامات الشخوص: محمد الغافي السارد الذي سيتحول إلى شخصية عاشور الصغير، العسكري، الخبيران الأركولوجيان (هوراشيو وهاملت)، يقابلها في الطرف النقيض شخصيات توفيق الصغير، الحاج فرح وبعض الشخوص العرضية في نسق الأحداث. وهي شخوص تتحرك داخل فضاء مكاني، يؤشر إلى الهوية - الأمة وبالتالي تستمد هذه الشخصيات وجودها وأفعالها من أمكنة تتوزع داخل الفضاء الذي ينقسم إلى مغلق، يرمز للخيانة والتناقض (بيت الحاج فرح وبيت توفيق الصغير ومخفر الشرطة)، ومفتوح (سطح منزل محمد اللغافي، وفضاء القرية، ومحيط بيت توفيق الصغير؛ مما يؤشر إلى جدلية المغلق والمفتوح والصراع المميت بين الشرو الخير، الماضي والآن، وما يتبع ذلك من صراع بين نسقين من أنساق الشخوص -كما جاء في الفقرة السابقة- فتوزيع فئة الشخوص إلى نسقين يُمظهران بنية الاتصال والانفصال. يكشف التناقض والمفارقة الذي يسم الواقع أو اللامعنى الوجودي في ظل الظلام، أي: العمى الذي تعيشه الذوات كما خلال حضور خطاب الكرامات وثقافة الأولياء، وهو ما سينكشف من خلال الكشف عن التعدد الخطابي بين خطاب الكرامات والأولياء والخطاب السياسي والخطاب الأنتربولوجي وخطاب الواقع والتاريخ وذاكرة الأمة.

إن تحول السارد من أنا محمد اللغافي إلى أنا آخرى هي (عاشور الصغير) حيث يولد مسار من مسارات الحكي وهو مسار الحاج فرح الذي يجمع حوله في سهرات الأنس مجموعة من العميان. وقد حدس ببصيرته إلى زيف اللعبة التي يمارسها الحاج فرح وينطلق التبئير الداخلي ليكشف مرة أخرى عن زيف الواقع وأسطورية هذا الواقع والعمى التي ترمز إلى عمى الأمة وتخبطها في ظلام الجهل والتقاليد كما يدل على ذلك صورة الولي(سيدي محمد الغريب)، الذي لجأ إليه السارد؛ هروباً من واقع العمى والألم، وصورة الولي سيدي الصاحب الذي تمثل التناقض الصارخ داخل ثقافة الأمة، فهو يدعي أنه أوتي كرامات تجعله يداوي المريض، ويقضي حوائج الناس وهنا نجد أنفسنا ننتقل من أنساق ثقافية تعري عن ذهنيات وشعائر الأمة إلى النسق الواقعي الذي يعكس تغلل الذاكرة والماضي في منظومة التفكير المجتمعي المعاصر، إلى إعادة إنتاج وتدوير أنساق سردية خطابية، تعري الواقع وتكشف (سيمولوجية) عمى الأمة، والتالي تكشف المفارقة والتناقض اللذين يسمان الأمة والوعي الجماعي "وخصص يوم الأحد لشفاء الناس من كل عللهم البدنية والروحية ...سمى ما يهبه الزوار فتوحاً، .يقبض باستحياء و يدس ما قبضه تحت الهيدورة التي يقتعدها، رغم أنه تسبب في موت عديدين؛ لأنه أمرهم بالإقلاع عن الدواء، وبرر ذلك بأنه اختار لهم شفاء الآخرة، وفاقم أمراض آخرين، واتهمهم بفساد الطوية، ووهن التوكل وتسبب في بتر رجل أحد أتباعه ،وقال له بأن الله إذا أحب عبداً ابتلاه، فإن المتشوفين للشفاء على يده كانوا يتزايدون"(١٤)، إلى أن اكتشف الناس فضيحة الولي الذي كشفت زوجته من العلامة النسقية

التبان الأحمر المشبك الذي يرتديه. إن تحول التبئير الداخلي هنا إلى شخصية الولي. وتعليق السارد يكشف زيف الواقع وعمى الأمة، كما يظهر من خلال عمى الولي نفسه الذي لبس الثبان الأحمر، وبالتالي فالعمى هنا استعارة للعمى الأسطوري الجماعي وهيمنة الخطاب الظلامي في مقابل خطاب العقل، كما نلفي حين يعمد السارد إلى المقارنة بين خطابي الشريف وخطاب طه حسين، باعتبارهما يشتركان في العمى ويختلفان في المنهج الذي يروم الوصول إلى الحقيقة. ويأتي الخطابان السياسي والتاريخي ليسبرا أغوار الأمة وهي في جغرافيات المغرب تواجه تاريخ الدم والاستغلال والزيف الذي يجسده استمرارية القياد والباشوات في ممارسات الطغيان والاستبداد ورفض المصالحة مع الماضي كما يظهر من خلال دفن حقيقة بن بركة أو من خلال علاقة الخبيران بالفضاء المغلق الذي ينزع إلى إخفاء الحقيقة. إن سمة الشخصيتين وهي العمى والتقرير المرفوع إلى الجهات العليا حول مقبرة الجماجم، يكشف هذه المفارقة والسخرية من الواقع ومن التاريخ والاستلاب الذي تتعرض له الذوات حتى تضع السلطة العوائق للحيلولة دون الوصول إلى الحقيقة، فالواقعة السياسية تتحول إلى واقعة أركيولوجية، وهذا الخبير الأركيولوجي الذي يقود التحقيق هو نفسه أعمى ومورس عليه العمى من قبل السلطة كما يظهر من خلال القصة المأساوية لاعتقال الأب. يظهر من خلال التحليل الأخير أن خطاب الواقع، يتميز بحضور التمركز السردي للشخصية ونمو الحكي والانفتاح على الذاكرة والتاريخ واستعادة وقائعهما المرعبة، وهو ما يجعله واقعاً أسطوريًّا، يعكس تناقضات الفضاء والأمكنة. إن تعدد الخطابات يشتغل داخل الخطاب السردي من أجل الكشف عن تناقضات الهوية واستعادة الحوار بين الأمس واليوم، الماضي والحاضر.

الحواشي:

(١) رولان بارت: أسطوريات، ترجمة وتقديم قاسم المقداد، ط١ (دمشق: دار نينوى، ٢٠١٢م)، ص٢٥٧.

(٢) عبد الكريم جويطي: المغاربة (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠١٦م)، ص١٧.

(٣) السابق، ص١٤٥.

(٤) نفسه، ص٧.

(٥) نفسه، والصفحة نفسها.

(٦) نفسه، ص٣٤.

(٧) نفسه، ص٣٩٩.

(٨) أسطوريات، ص٢٥٥.

(٩) السابق، ص١٣١.

(١٠) نفسه، ص١٦.

(١١) دولودال جيرار، وجوويل ريطوري: التحليل السيمويطيقي للنص الشعري، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بوعلي، ط١ (الرباط: مطبعة المعارف، ١٩٩٤م)، ص١٧.

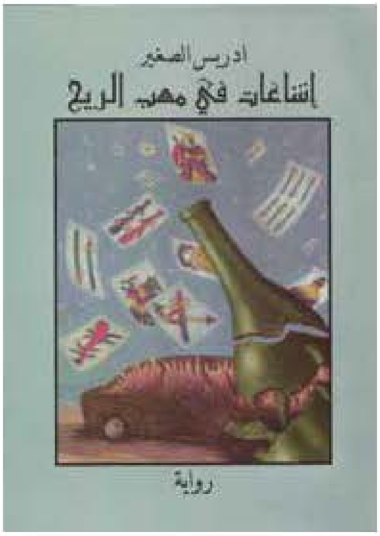
(١٢) السابق، ص١٧.

(١٣) المغاربة، ص١٥٦.

(١٤) السابق، ص٤، ٥.

إشكالية البطل الوهمي في (إشاعات في مهب الريح) لإدريس الصغير

محمد عطية محمود - مصر



"غامر كما يحلو لك، فإن مت فاذهب إلى الجحيم، وإن عشت فلن تكون بطلا أبداً".

مدخل

تمثل التجربة الروائية الجديدة (إشاعات في مهب الريح) [١] للروائي المغربي إدريس الصغير نمطا مغايرا من أنماط التعامل مع النص السردي/ الروائي، بإحداثيات تميزه بحاسة التعامل مع الحدث المكثف بمنظور دائري، يشمل في طياته سمات المجتمع الذي يمثله نموذج البطل الوهمي/ الهامشي الذي تصنعه أقدار الحياة المهمشة، تضافرا مع حدث روائي قصير، يستلهم قوته وشرعية وجوده من سوسيولوجية الواقع، والتجارب الواقعة تحت هيمنة هذا الكيان المجتمعي المتشظي، فهنا في هذا السياق لا نستطيع فصل العمل الروائي عما حوله من علائق، تربط الشخوص بالمكان، ولا ما يتمحور حوله من آليات التعامل معه، التي تحكمها سماته، فظاهرة اجتماعية وهي ظاهرة (الإشاعة) التي تتصدر عتبة العنوان، تحكم أول درجات التعامل مع النص، كمحدد من المحددات التي تؤثر في بنية النص فنيًّا، ومن ثم توجهه السوسيولوجي، فهي تضرب -بلا شك- في عمق نسيج المجتمع، وتحل على ضوء المزيد من الرصد على مستوى أنثروبولوجي مهم، يؤرخ لحركة الحياة/ المجتمع في هذا الحيز من الحياة الذي يقع على الهامش، ويحتفي به كجزء أصيل، يستمد منه شرعية وجوده "إن الرواية وهي تلتقط من العماء التاريخي بعض الحيوات المرتبطة بالزمان والمكان، وتسجل كينونتها الأنثروبولوجية التي قد تتبدد في الفضاء بدون هذا التبلور اللغوي، إنما تسجل في الآن ذاته صوت الإنسان المتمايز، الغني، المفعم برائحة الوجود الفعلي،..."[٢].

انطلاقاً من كون كل مجتمع/ بيئة لها ما يميزها، كما تؤكد على المستوى القيمي لهذا المجتمع الذي يتخلى عن دوره في المواكبة، اتساقا مع روح الانغمار في تفاصيله والاستغراق فيها، تلك التي تتسع لها الفضاءات، لتشمل المعنى الرمزي المشار إليه بالمقطع الثاني من عتبة العنوان، حيث (مهب الريح) الذي يفتح فضاءات التأويل على مصراعيها، لبيان مدى الانغماس في اللا جدوى من تلك السمة الدالة على المجتمع الهامشي، وهي الإشاعة، ومدى ارتباطها بهذه الإشكالية التي ربما سعى النص حثيثاً لتجسيدها وبلورتها، وهي ظاهرة

البطل الهامشي/ الوهمي الذي يصعد (نجمه) على أكتاف هذه الحياة المليئة بالمفارقات، التي تحدثها ازدواجية العلاقة بين الهامش والمتن، ذلك الذي يدفعنا للولوج في متن النص الذي يمثل هنا بجدارة هامشية الحياة في هذا المتن الذي تمثله بداية الشخصية/ المفتاح، (مصطفى سيسوان)، هذا النمط الدال على الفراغ المعنوي لهذه الفئة من المجتمع، المقترنة ببيئة، تفرض طقوسها وسماتها على شخوصها وتطبعهم بهذا الطابع العشوائي الذي يجعل من الحوادث الطارئة العابرة مثار اهتمام وركيزة هامة من ركائز حياتهم التي ربما مرت بلا طائل، وهو الحس الذي يفرضه فضاء النص كما يقول: "الشوق يزداد، ومصطفى سيسوان لم يتجرد بعد من ثيابه، بل كان يقوم ببعض الحركات الرياضية، جيئة وذهاباً على طول عشرة أمتار بموازاة الضفة، وهو يتطلع بين الفينة والأخرى نحو نافذة منزل بعينه.. همس الكثيرون بأنه ينتظر انفتاحها لتطل منها عائشة، يهمه جدًا أن تراه وهو يعارك التيار بذراعيه، يشق المياه الرصاصة، متلاعباً بخصلات شعر رأسه كما يفعل طرزان،الذي يعشق مشاهدة أفلامه إلى حد الهوس" ص٤/٥ .

وهو ما يجعل من هذه الشخصية التي تحاول جذب الأنظار إليها لتكون محطاً لها، شخصية ذات بعد دلالي، يصب في القيمة المفتقدة لماهية البطل الذي يريد أن يصنع أسطورته الشخصية من خلال هذا التكيف البيئي، الذي يروم منه تحصيل نتائج ليست بالأهمية القصوى بحسب وجهة النظر العادية والمعتادة، وذلك ما يؤصل نزعة القلق الوجودي لدى تلك الشخوص من خلال المكان/ البيئة، فهنا يفتح النص باباً لانتصاب الحكاية التي تتفرع منها كل حكايات النص، باستباق الوعي الجمعي للناس الذي يكرس لمفهوم الإشاعة، القائمة على علاقة تتبعها بالتالي العديد من العلاقات المتشابكة، التي تصنع من هذا النص شبكة معقدة، تتوه فيها الحقيقة لحساب الإشاعة، وذلك بدايةً من خلال العلاقة التي تنسج خيوطها بين ذاك النموذج، ونموذج/ أيقونة (عائشة)، تلك الأنثى التي ربما لاحت في فضاء النص/ المكان، لتشعل هذا الألق بوجودها الخاطف والآسر والدال كمحرك رئيس للنص: "همس الكثيرون بأنه ينتظر انفتاحها لتطل منها عائشة" .

تلك الطاقة/ النافذة التي تطل منها أحلام، هذا النموذج المهمش نحو عالم هو منتهى غاياته، هو ما يدفعه لخوض غمار مغامرة اجتياز النهر، الذي ربما مثل له نهر الحياة لبلوغ تلك الغاية، تلك التي تقابل من جهة الوعي الجمعي المتحلق حول هذا النموذج (الشاذ)؛ لكي تؤسس لوجهة النظر المجتمعية حيال هذا السلوك، المضمرة من جهة، والمعلنة فيما نجده في تعليق أم المحبوبة/ أو القوى المناهضة لأحلام هذا المارق، لتعبر عن رأي (الجماعة المختارة)، بحسب تعبير (فرانك أوكونور) في كتابه (الصوت المنفرد)، التي يمثلها هذا الوعي: "حين لا يجد هذا العاطل ما يفعله؛ يجمع حوله حلقة، ويأتي أفعالاً، تدل على قلة عقله، وخساسة أخلاقه" ص١٤.

هنا يبرز النموذج الضد/ المناوئ لتلك الأحلام والطموحات في صورة والدة المحبوبة التي تعاني هي الأخرى ظرفاً اجتماعيًا، ووضعاً حرجاً، وهو ما سنتعرض له لاحقاً كملمح من ملامح الحياة/ المجتمع/ البيئة، والرافض لتلك الأفعال، إلا أن هذا الجمع في ذات الوقت منبهر بها، منجذب لنتيجة ما سوف يحدث، وهو مما يكرس لسمة الصراع من داخل هذا الهامش، لكن المفارقة الصادمة، والتي تأتي على هوى تلك القوى الرافضة المناوئة، تأتي في أعقاب كل هذه المناوشات على خلفية تواجد هذا الجمع المشغول بتوابع فتنة هذا البطل بمحبوبته: "جرى عينوس نحو مصطفى سيسوان يسلمه، ما ائتمنه عليه، ليشرع في ارتداء ملابسه على عجل، غير أن اثنين من رجال الشرطة السرية، بادرا إلى اعتقاله، وقد كانا مندسين وسط جمع المتفرجين" ص١٩.

تلوح هنا شخصية مساعدة لذاك البطل الهامشي، هي شخصية الشقيق الذي يحمل أسمال شقيقه، وهو يتجهز لخوض غمار المحاولة، وهي ما يمثل بنية أقل من مستوى هذا البطل المزعوم، كسمة من سمات البطولة المشتهاة، فيما تلوح -في الوقت ذاته- سمات الصراع بين هاجس القوة والبطولة، وتلك القوى القاهرة التي تناهض تلك الأحلام التي يشرعها لذاته.

ليبدأ النص في نسج تلك الخيوط التي تؤطر للإشاعة، وتكرس لها وتضعها في بؤرة العمل الأدبي، ومن ثم إعادة توظيفها، بعد إنتاجها على مستوى الواقع، ذلك مما يدفع للولوج في سلسلة من العلاقات اللا متناهية، والمتشابكة لنسج خيوط الحكاية/ الحكايات/ الإشاعة، وهي التي يثير غبارها، ظهور النماذج الدالة الأخرى، المشاركة في تأطير هذه الحالة شبه العبثية الساخرة للتعامل مع هذا الهامش الذي يمثل المتن الرئيس لكل تلك الحالات الخارجة من رحمه: « قال إبراهيم صاحب دكان البقالة:

لم يخطر لي يوماً على البال بأن مصطفى يتاجر في المخدرات» ص٢١.

"وتلك طبيعة جيران الحي الذين لا تعرف إن كانوا يتنازعون أو يمزحون.. وما إن ضحك شرشور حتى التفتت عائشة نحوه ثم صاحت:

أنت بالذات لا تعرف سوى النميمة والغيبة" ص٢٥.

ذلك الذي يثير هذه السلسلة من الحالات الاستثنائية روائيًّا في متن هذه البيئة، والواقعين تحت سيطرة هاجس وجودهم المقرون ببيئة تعتمد المقهى مركزاً لتداول الأخبار وانتقال الإشاعة، إضافة إلى حياكة الحكايات والأساطير الخاصة، التي تنطلق من فضائها إلى الفضاء الأكثر رحابة، وهو فضاء المكان المشبع بهذا الفكر، أو الثقافة البدائية، التي تعتمد الكلام لا الأفعال.

خربوش، وإلغاز النص:

"مساء في مقهى خربوش، كانت معظم طاولات الرواد منشغلة في لعب الورق، كل طاولة تضم أربعة لاعبين، بينما يتحلق حولهم متفرجون، بعضهم جلوس، وآخرون وقوف، بين من يرتشف كأس مشروب، ومن يدخن لفافة تبغ، وقد ران على المكان هرج، شبيه بضجيج الأسواق، بين ضحكات رعناء، وتعليقات ماجنة، يعلو بين الفينة والأخرى، صوت محرك آلة طبخ القهوة، التي تصدر بخاراً شبيهاً ببخار قطارات الرعيل الأول، ذي القاطرات التي تسير بالفحم الحجري والتي أكثر ما يشاهدها الناس في أفلام الويسترن" ص٣٥/٣٧.

هذا المجتمع المشغول/ المهووس، بالجو السينمائي التخييلي، الذي ربما ألقى بظلاله على أسلوب الكتابة بالنص، فالمشاهد كلها تدور بحركة بانورامية كاشفة تعمل على تجلية المواطن التي تفيد منها حركة السرد في الرواية، اعتماداً على أن: «الرواية تعبر باللغة، وهي زمانية منطوقة أصلاً، والكتابة المكانية مجرد تثبيت شكلي لها، وتؤدي للشعور بمرور الزمن» [٣].

في الوقت ذاته الذي تلعب السينما بأفلامها وحكاياتها التخييلية كوسيط بينهم وبين العالم، تتحقق فيه الكثير من أحلامهم وعوالمهم الوهمية الموازية، كدال على فراغ البيئة، وكمكرس لهذا الجو التخييلي، الموازي في واقعهم وحياتهم المعيشة الذي يذكي خيال الإشاعة، ويجعل في ذات الوقت من فكرة البطل الوهمي مثاراً للتحقيق على أرض الواقع الخاص، وكتحفيز على المضي في فعاليات الحياة، ربما بنفس القدرة على التخيل.

ليبدو من خلال السرد السبب الرئيس والمحرك لانطلاق جملة الإشاعات، وهو مقتل (خربوش) تلك الشخصية/ اللغز التي صنعت لها الإشاعة أسطوريتها الوهمية، والتي دارت حولها أسهم الاتهام متوازية مع نقاط التفرد والتميز التي ربما ساعدت في إبرازها الإشاعة، التي تقترن بهذه الهالة، وهي التي تتواتر عليها الحكايات والاتهامات لكل شخصية من شخصيات النص الهامشيين: "لزم شرشور الصمت، وتظاهر بأنه يتابع اللعب، بينما شرد عقله في محاولة حل ألغاز بدأت تعمر فضاءات عرصة القاضي، دون أن يجد لها تفسيرا.. مضت الآن سنة كاملة على مقتل خربوش صاحب المقهى، دون أن يعرف من قتله، ولماذا قتله؟!.. الإشاعات كثيرة، تتناسل لتنتشر انتشار الجراد، آخرها أن القاتل هو « مصطفى سيسوان» ، وأن الشرطة ماضية في نصب الشباك لتصيده، وما اعتقاله مؤخرا، ثم إطلاق سراحه سوى تكتيك للإيقاع به، وجس نبض مشاركيه" ص٤٥/٤٧.

فالهامشيون –من هذا المنطلق وبهذه الكيفية–هم من يخلقون عالماً خاصًّا بهم على أطراف هذه الحياة،

يعتمدونه كبديل للمتن الذي يقصيهم عن التواجد فيه، وهو العالم أيضاً الذي يحاولون أن يجدوا فيه متنفساً لبطولاتهم المفترضة، التي تعوضهم هذا الحرمان وهذا القصور عن المواكبة، فالبطل في بداية النص يتشبه بشخصية طرزان التي يعشقها ويستمد منها جنوحها وانطلاقها وتمردها: "متلاعباً بخصلات شعر رأسه كما يفعل طرزان، الذي يعشق مشاهدة أفلامه إلى حد الهوس"، وهو ما يتواكب مع هذه النظرة الخارجة عن سياق الهامش، استيعاضا واستكمالا لنواح ظاهرية في الشخصية التي تتآلف مع وجودها الفارق والهامشي، الذي يتحول إلى متن داخل العمل الروائي، بتلك الحكمة التي ينطلق منها النص بحس المغامرة التي يسوقها، عبر وعي شخصية شرشور: "إذ في بلدنا، غامر كما يحلو لك، فإن مت فاذهب إلى الجحيم، وإن عشت فلن تكون بطلا أبدا».

لتبقى شخصية خربوش هي الشخصية الوحيدة المتحققة من ذاتها في النص، بملامحها الدالة، وكوجه من وجوه الرواية، يتوازى مع ملامح البطولة، وإن من منظور أكثر إيجابية، برغم ما يحاك حول نهايتها من حكايات/ إشاعات، وهو الحضور الذي تمثله في مقابل غياب أسباب البطولة أو الأسطورة الذاتية عن نماذج النص، ومنها نموذج سيسوان، فكما يسرد النص علينا، إمعاناً في تأطير الصورة التي يضع فيها النص الشخصية باستيهامات الحالة الاجتماعية والمكونات البيئية التي استمدت منها الشخصية قوتها وغموضها ونفوذها في آن واحد: "لا يعرف الكثيرون الاسم الحقيقي لخربوش ولا يدري أحد من أول من أطلق عليه هذا اللقب الذي تسببت فيه الندوب الكثيرة الغائرة التي تعمر وجهه، من جراء الجذري، هذا المرض الملعون، الذي إن لم يقتل صاحبه أو فقده البصر، فإنه يترك على وجهه ندوباً غائرة، ترافقه بقية حياته، كان أسمر البشرة، ضخم الجثة، لا يحضر سوى مرة واحدة في اليوم إلى المقهى، في أوقات متباينة، يبدو خلالها مستعجلا" ص٤٨/٤٩.

هكذا يرسم النص سمات الشخصية بما يضعها في قالب مختلف ونمط آخر للحياة، قد يبدو أكثر تنافراً مع الواقع المحيط؛ ما يضع الشخصية دوماً في حالة مقارنة وجدل مع الآخرين، فهو الأكثر ضبابية والأكثر إلغازاً والأكثر تميزاً على مستويي الشكل والسلوك معاً، ليضع إطاراً عامًّا، تنتج من خلاله إشكالية القتل والاختفاء، ثم انتهاء بعدم التوصل إلى أي قاتل له من هؤلاء، حيث اندفعت الأسباب في اتجاه السياسة، ثم المخدرات، ثم الشرف الذي من خلاله تتابعت أسهم الاتهام، لتنطلق نحو جيرانه ومخالطيه ومن تربطهم به صلة، من خلال هذا المجتمع الذي يقطنه الهامشيون، لتتركز الإشاعة على هذه الزاوية الاجتماعية الخطيرة، حيث الرجل كما يقولون (زئر نساء)، وله العديد من المغامرات على عدة مستويات متفاوتة مع طبقات المجتمع بداخله وخارجه.

***

أيقونة عائشة:

تفرض أيقونة عائشة سطوتها الآسرة، تلك الشخصية المبهرة، التي تتصل بعلاقة شغف مزدوجة بشخصيتي النص، المتوازيتين، (خربوش/ سيسوان) من خلال قصتين لها معهما، إحداهما ظاهرية، معلنة مع سيسوان، والأخرى مستترة، مشبوهة مع خربوش كرمز للسلطة بشقيها المادي الذي يملكه، والمعنوي كسلطة حاكمة، راشدة؛ لافتقادها رعاية أبيها المسافر إلى فرنسا، وتوتر حياتها مع أمها: "تذكر أنها مراراً صادفت خربوش في سبيلها إلى التبضع أو إلى البيت أو حين تسمح لها أمها بالذهاب وحيدة إلى الحمام، فيهمس في أذنيها بكلام وإن كانت تتظاهر بالنفور منه إلا أنها في دخيلة نفسها مزهوة بما تسمع، وما شهقتها المفزوعة ولطمها لخديها بباطن كفيها سوى تلميح للاستزادة، تشي بذلك، بسمتها المستمرئة للحظة التحرش الشبقة" ص٦٠/٦١.

لتضع الشخصية هنا احتمالاتها الناتجة عن ازدواجية علاقتها، مع الاثنين لتضع بعضاً من سمات البطولة على شخصية سيسوان، وظنها لأمر انتقامه لهذه العلاقة بينها وبين خربوش باحتمالية قتله لخربوش، تبعاً لتداعيات انتشار الإشاعة والخبر بسرعة النار في الهشيم، كسمة من سمات هذه البيئة التي تقتات على نقل الكلام والأخبار، وكمحدد من المحددات الرئيسة لهذا المجتمع الهامشي، وهو ما يسبغ على سيسوان- بهذا الطرح- نوعاً من سمات البطولة والرجولة، من وجهة نظرها هي على الأقل: "تخشى كثيراً أن يكون

مصطفى سيسوان قد ترصد خربوش في أحراش بحيرة سيدي بوغابة، وكمن له وعشيقته، حتى انتهز فرصة استرخائهما في وضع حميمي بين الأحراش، فبادر بقتلهما....» ص٦٣.

ذلك ما يفتح آفاق الأزمة الإنسانية والحالة الصعبة التي كانت تعيشها الفتاة بين طرفي الرحى، وهما البيت والسجن به من ناحية، وتحرش حرفوش وعلاقتها بـ سيسوان من جهة أخرى، لتمثل كل علاقة من العلاقتين في حد ذاتها طرفي مقص يجتثاها بين حديهما، وهو من قبيل الأزمة الاجتماعية/ الحالة الناتجة عن عدة عوامل نفسية وسسيولوجية خانقة: «مات خربوش ولم يفضل لها الآن سوى مصطفى سيسوان متى يأتي الفرج؟ تريد أن تتخلص من هذا السجن الرهيب، إنه ليس بيتاً.. الأب في فرنسا، عليها أن تنتظر رؤيته مرة في السنة» ص٦٤.

إذن فمصطفى سيسوان هو الخيار الآبق لها، والذي لا خيار بعده، من هذه الدوامة الحياتية النفسية الجسدية التي تعيشها، وهو ما يجسد صورة جلية من أنماط التعامل مع هذا الهامش الذي يضم تحت جناحيه نماذج، يقهرها ضعفها البيئي والنفسي والجسدي بالتبعية، انطلاقاً إلى نوع ما من أنواع النزوع إلى التحرر وفك القيود، في غياب رعاية ورقابة أسرية، قد تتمثل في الأب المغترب، وتصب نهاية في مجتمع لا يتوانى عن فضح العلاقات، سواء كانت معلنة أم غير معلنة، شريفة أو مدنسة.

وهي الشخصية التي قد تتماس مع شخصية أم سيسوان (ربيعة)، وتجتمع معها، من حيث وجودهما وارتباطهما بشخصية سيسوان، كنموذجين يمثلان نوعاً من النساء في هذا المحيط الهامشية، تلك الشخصية التي تحمل بهذه المقابلة بين القبح المتفشي في هذا الهامش، جمالية وجودها الفارق والقاهر الذي قد يصنع فارقاً جوهريًّا، بكونها أمًّا لشخص تافه، يحاول الاجتياز نحو تحقيق أمله المنشود، وهي التي ترصدها كاميرا السارد، اتساقاً مع حسها السينمائي: «إنها نوع من النساء التي يشعر المرء إزاءها بانجذاب غريب، تخطو دائماً بخيلاء، وهي تميس في مشيتها، تسير الهوينى، تختال نحو مقصدها» ص٣١.

وهي برغم هذه السمات المميزة، والاستثنائية بفتنتها وغواية ما تملك، الشخصية المؤثرة أيضاً التي تقوم على رعاية ابنها ومحاولة مداراة نقاط ضعفه وقلة شأنه، بهذه المجابهات التي تقوم بها في وجه مجتمعها الحاضن لها ولأسرتها، وبيئتها المحرضة على هذا العبث القيمي الذي يجعل من تفكك أفراد هذا المجتمع وتفرقهم، تكئة لانتشار توابع الإشاعات من بعد صناعتها؛ ناتجاً عن التخمين والتوقع غير السليم الذي تقوده ثقافة مهمشة، لا تعترف بالحقائق، وإنما بالتكهنات التي غالباً ما تكون تكهنات معتلة ومغرضة، إما لتصفية حسابات، أو مجرد تشدقات بالكلام، استعراضية، لا تسمن ولا تغني من عوز إلى الشجاعة والظهور، وهي من سمات النموذج المتوهم لحيازته أسباب وجيهة لظهور على سطح الحياة.

***

تجدر الإشارة إلى سعي النص والكاتب الحثيثين، نحو تجسيد قيمة ديمومة هذه الحالة من تفشي الإشاعة كسمة للبيئة وكمناخ منتج لهذه الحالات من الشخوص الساعية إدراجها لذواتها في خضم هذا الوجود، من خلال تعاقب الفترات الزمنية على مدار النص/ الحياة، لتنتج حالة من الدوران حول الحدث الحياتي/ السردي، المتوغل في اجتذاب الشخوص بالنص إلى داخل دائرة الاتهام التي يليها بالتالي، في كل مرة، تفجر سمة من سمات/ أنماط الإشاعة وتفاصيلها وتداعياتها، لبيان تلك الحالة من الديمومة، أو الاستمرار دونما وصول إلى حسم نهائي، حيث يربط السارد لهذا النص بينها وبين القبض على إحدى الشخصيات: "عاد التلاميذ إلى مقاعدهم الدراسية، وأخذت الحياة وتيرتها الرتيبة، كما هو عهدها على الدوام، غير أنه في غسق أحد الصباحات الباكرة الباردة، يطرق باب منزل بوغابة طرقات خفيفة من طرف شخصين، يحشوان رأسيهما في قبعتين صوفيتين" ص٨٦.

وهو ما يعرض لهذه السمة من التسلسل، وتبادل الأدوار على نحو ما يعمل على تفريغ هذه الدائرة المحصورة من كل من فيها، تهيئة لإحداث هذا الأثر من اللا جدوى والدوران في الفراغ، وهو أيضاً من قبيل إفساح المجال لكل شخصية تحصل على حريتها وبراءتها وتمكينها من نسج قماشة البطولة المشتهاة، والمبالغ فيها، باللجوء

إلى الحكاية، ومن الحكاية تخرج الإشاعة، ومن الإشاعة تستمد الشخصية قوة دفع؛ لكي تسبغ على ذاتها وشاح البطولة الوهمية، التي لا تتخطى حدود آثارها حدود هذا الهامش، كما نجد في نموذج شرشور: "خروج شرشور من السجن، بعث في عرصة القاضي روحاً من حياة بعد ركود، ورتابة عيش بارد، كان ينثر حكاياته وأقاصيصه هنا وهنالك، غير عابئ بمن يصدق ومن لا يصدق. كان مجرد راو، مطنب، تسري حدوثاته عبر الأفواه من بيت إلى بيت، يتداولها الناس رجالاً ونساء في السوق والمقهى والحمام" ص١١٠.

وهو ما يجعل هذا العالم المغلق على شخوصه أكثر التصاقاً بمعنى الـ(جيتو) الذي يحكم الحصار على أبنائه، ليتقوقعوا على ما يواصلون به حياتهم المشتركة التي تلتهمها هنا الحكايات والأقاويل والشائعات التي لا تنتهي، وبذلك تظل دائرة الحياة مغلقة عليهم، يدورون على أطراف محيطها، ولا يخرجون منه، فهم يخرجون من دوائر ضيقة جداً إلى دوائر أخرى ضيقة، لكنها تستقر نهاية في هذا الحيز الذي يخصهم.

إلا أننا قد نجد نموذجاً آخر في شخصية محمود، العاشق الذي يتمرد على كمونه داخل تلك الدائرة، باحثاً عن محبوبته بعد غياب مرشده ودليله الذي يمثله النص الروائي بشخصية بوغابة. وقد تمثل له المحبوبة هذه رمزاً للحقيقة المفقودة، فيصير هو-هنا- رمزاً للباحث عنها وعن ذاته المفتقدة في معادلة أخرى من معادلات البطل الذي يبحث عن وجوده، وإن كان بطريقة مخالفة أو مقابلة لطريقة سيسوان، فيأتي السرد هنا عن محمود، الذي صار نموذجاً مغايراً:«غير أن محمود أصبح العاشق الولهان الذي لا يغمض له جفن ولا يفتح إلا على محيا الحبيبة الجميلة، في الأيام الأولى للغياب، توجس خيفة، واعتراه صمت أخرس، لكن حين أتاه خبر زواجها، جن جنونه، فارتمى في أحضان الخمرة والمخدرات، ولم ينقذه كذلك سوى بوغابة، أما وقد غاب فما عليه الآن سوى أن يعبر القنطرة للبحث عنها" ص١٣١.

في الوقت ذاته الذي يعود النص الروائي، بنهايته التي تتجه إلى مصطفى سيسوان مرة أخرى، وهو لا يزال يحاول/ يكرر اجتياز النهر، بحثاً عن بطولة مفتقدة، متوهمة، يستعرض بها أمام عائشة/ رمز وجوده المزيف، بنفس الطريقة السينمائية المحببة لنجمه المفضل (طرزان):« مرة أخرى أقسم مصطفى سيسوان بالله ثلاثاً أن يعبر النهر سباحة، من الضفة إلى الضفة عشر مرات، دون توقف، تجمع الكثيرون....... إلخ" ص١٣٣.

ليكمل النص حركته السردية الدائرية، ليتكرر الموقف تبعاً للحالة، وتتجسد مرة أخرى محاولة من المحاولات الزائفة لاختراق نهر الحياة إلى الأفضل، هرباً من الهامش، نحو متن، لكنه متن بطعم الهامش، في نموذج لكتابة تعتمد الهامش كمتن لها، في حين يكون المتن هامشاً آخر، لا يقل هامشية عن الهامش ذاته، ويلتبسان بهذه الحالة المغرقة في التهميش على مستويي ثقافة البيئة ومفردات وسمات المجتمع وآليات التعامل بهما، كما يدل على استحالة الخروج من هذه الدائرة المفرغة من الوقوع في وهدة الهامش والإصرار على ذلك، وكذلك في أسر هذه الإشاعات التي ربما صنعت أبطالاً وهميين لها، وأقصت آخرين، كان يمكن أن يكون لهم تشكيل آخر في متن الحياة المفتقد.

وهو ما أصر الكاتب أن يبثه في تضاعيف رؤيته الروائية اللاهثة، المختزلة، والتي نلاحظ تركيزها وتكثيفها على حساب الطول المفترض في نص روائي، لكن اللافت هنا ومن خلال محاولة التوازي مع النص بالسبر والتحليل، نجد أن المقاطع الروائية هنا تميزت أيضاً باختزال العديد من المواقف الممتدة في فقرة مكتنزة، لكنها حوت بعداً زمنيًّا، استطاع النص تحقيق كسر نمطيته، وتذويبه على مداره، وإن لعبت الظواهر الطبيعية وحركة الفصول وارتباطها بالمكان في الشعور الضمني بالزمن، من خلال معالجة سردية تفوقت في إبراز العديد من النواحي الجمالية والمكانية والزمانية في متن الرواية في قدر قياسي من السرد الدال في لغة بسيطة قدر الحاجة والكفاية.

الحواشي:

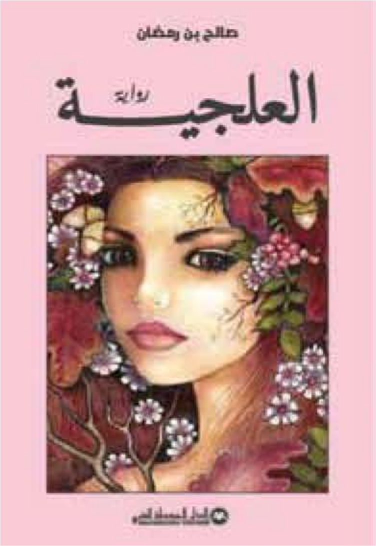
(١) د. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دراسات نقدية، ص٥٢، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢.

(٢) إدريس الصغير، إشاعات في مهب الريح، رواية، ٢٠١٢، المطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب.

(٣) - المرجع السابق، ص١٩٢

تمظهرات التبئير
قراءة في رواية (العلجيّة) لصالح بن رمضان

د.فهد إبراهيم سعد البكر- السعودية



صدرت رواية (العلجيّة) للأستاذ الدكتور صالح بن رمضان في هذا العام ٢٠١٧م، لتكون الوليد الثالث من رواياته، حيث أصدر في البداية رواية (أم الحسن) في العام ٢٠١٥م، ثم أتبعها بروايته الثانية وهي (أرق النّار وقلق الماء) التي أخرجها في العام ٢٠١٦م، واليوم يبدع لنا رواية مغايرة في نسقها، تنبع أحداثها من بيئة اجتماعية معيّنة، عاشت في ظروف ذات تحوّل كبير. على أننا هنا لن نتوغل في الحديث عن مضامين الرواية الواقعيّة، أو بنيتها الحكائية التي تتجلى في أحداثها، وشخصياتها، ولكننا سنقتصر اهتمامنا على نوع مهم، يمثل خطابها السردي، وإن كانت الرواية تنضح بشعرية زمنها، وتنّوع أساليب سردها، وهي مجالات تشجع على البحث والدراسة، لكن تلونها بين مستويات عدة من التبئير، لفت انتباهنا؛ فرأينا إثارة هذا الجانب، ومحاولة البحث عن بعض جمالياته.

ومن المناسب قبل أن نخوض في الرواية أن نشير إلى أن الرواية التونسية بدأت مع مستهل القرن الماضي، «لكن الملاحظ أن ما كتب فيها إبّان هذه الفترة ضئيل جدًّا، ومواضيعها تشوبها الخرافات، وتغلب عليها الأسطورة، أو الدعوة إلى الإصلاح، والتمسك بالقومية، والأخلاق»[1]، غير أن الموازين اليوم اختلفت، والأحكام تغيّرت، فلم تعد الرواية التونسية تقليدية، بل تطورت، ودخلت عوالم جديدة من التجريب، وبخاصة مع ظهور جيل من الروائيين الأكاديميين الذين أثروا المشهد الروائي بأعمال ذات أصداء كبيرة، ومتميزة، على سبيل المثال: د. منصف الوهايبي، ود. شكري المبخوت، و د. حسين الواد، وغيرهم.

ويأتي د.صالح بن رمضان في روايته هذه ليضع لبنة جديدة في مسيرة الرواية التونسية الجديدة،

إذ عالج مؤلفها العلاقة بين الفرد والمجتمع، وبين الفرد والطبقة، وهذه العلاقة كما بيّن (جورج لوكاش) في كتابه (الرواية التاريخية) «تخلُقُ وضعاً جديداً للرواية الحديثة»(٢)، وجاء التبئير بوصفه أسلوباً سرديًّا مترجماً عن تلك العلاقة، ودالاً على بعض أسرارها، وجمالياتها.

في مفهوم التبئير وأنواعه:

تنتمي كلمة (تبئير) إلى عالَم الفيزياء، حيث ظهرت مع استعمال الحزم الضوئية، أو تيار (الإلكترونات) التي تلتقي في نقطة معينة(٣)؛ ولذلك اعتمده (جيرار جينيت) مصطلحاً بديلاً عن مصطلح (وجهة النظر) الذي أشار إلى أنه قد يلتبس بالمفهوم البصري في معناه الحقيقي، لهذا يقول: «ولكي نتجنب المضمون البصري الخاص جدًّا لمصطلحات الرؤية الحقل، ووجهة النظر، فإنني سألجأ إلى مصطلح (التبئير) الأكثر تجريداً قليلاً»(٤).

وللتبئير - بحسب جيرار جينيت - أنواع أربعة، هي: التبئير الصفري، والتبئير الداخلي، والتبئير الخارجي، والتبئير المزدوج، ويمكن القول: إن رواية (العلجية) قد تعددت فيها مستويات التبئير، وتنوعت؛ ولهذا رأينا الوقوف عند أهمها، مبتدئين بالنوع الأميز، والأكثر حضوراً، وهو التبئير الصفري.

١ - التبئير الصفري في خطاب (العلجية) (zero focalization) :

وهو الذي يسميه (جينيت) المبأر غير المحكي، أو التبئير في درجة الصفر، ويرى أنه ميزة في المحكي الكلاسيكي(٥) وهو ذاته ما يعرف بالرؤية من الخلف، ويتعلق بالراوي الذي يحيط بكل شيء داخل عالم الحكاية، ويعرف عن الشخصيات كل شيء، ويعلم عنها كل التفاصيل الدقيقة، فهو بذلك راوٍ عليم.

وقد بدا في الرواية جليًّا من علم الراوي وبصيرته، وقد دلّتنا بداية نص الرواية على إلمام السارد في مستهل روايته، وإحاطته بمادته التي يسردها، واستهلاله بضمير الغائب يدل على ذلك: «حانت منها التفاتةٌ إلى الطريق، فرأت ظلها في ظل الحافلة، ظلًّا يحمله آخر، ظلّين يتسللان من بعيد، مسرعين هاربين بين أشجار (الكينا) المغروسة على حافتي الطريق المؤدية إلى مغرب القمرة»(٦).

ولعل الإحساس بما تحسّ به الشخصية، وطرح التساؤلات، وعرض التوقعات، كل ذلك مما يقوي حضور هذا النوع من التبئير، وقد وضح ذلك في هذا النص: «شَعَرَتْ بأنها هاربة في فضاء مفتوح، ولكن قد يكون فضاءً منغلقاً، من يدري؟ ربما تصطدم بحائط في قاع (زنقة) لا منفذ لها منه، قد يكون هذا الفضاء مسقوفاً فترتطم بالسقف، وهي تحاول الطيران»(٧).

ويعد التبئير في هذه الرواية ملمحاً ذا دلالة وقيمة، لا سيما أن أكثر الروايات تستند عليه، ولعل اعتماد الرواية (البلزاكية) عليه - مثلاً - يعطي انطباعاً خاصًّا لهذا اللون من التبئير(٨). وفي افتتاح رواية (العلجية) ما يشير إلى أن الرواية العربية تميّزت به.

إن الراوي العليم في بداية (العلجية) ليس راوياً عليماً، أو مندفعاً، لكنه راوٍ يمّهد لتبئيرات ذات مستويات متغيرة، فهو ليس كالراوي الذي يفتتح الرواية ويختتمها متحكماً فيها من أولها إلى آخرها، بل هو راوٍ يتيح لوجهات النظر أن تكون حاضرة ومطروحة، ومن هنا كان التبئير الصفري مهيئاً لما بعده، وجاءت المقدمة لا لتقص وحسب، ولكن لتجعل القارئ متشاركاً في التفاعل مع تلك الحقبة، والتعاطي مع الأحداث، والشخصيات، وكأنها معيشة.

٢ - التبئير الداخلي (internal focalization):

هذا هو النوع الثاني من التبئيرات التي أشار إليها الإنشائيون، وبالأخص (جينيت) وهو نوع قوي الحضور في رواية (العلجية) وهو تبئير متلبّس بالشخصية، وذلك أن الراوي يرسمها، ويحدّدها، فتكون الرؤية فيه مصاحبة، تندرج في نسق السرد العام؛ لذلك أطلق عليه بعض الإنشائيين (الرؤية مع) أو (الرؤية المصاحبة) ونلحظه في مواضع كثيرة من الرواية، فبينما السرد مسترسل بضمير الغائب، نلحظ فجأة أن الحديث يتحول من صيغة إلى أخرى، فيدخل متكلم في نسق السرد، ويعرض رؤيته، كما في هذا المثال: «حرّكت العجوز رأسها بإشارة سلبية: لا يا أختي، لا يوجد فندق في مغرب القمرة، لا متواضع، ولا غيره، ولكن توجد وكالة يؤجر صاحبها الغرف للتجار المقبلين على السوق الأسبوعية، وهم عادة ذكور»(٩).

فالرؤية كانت منطلقة من الراوي العليم، حينما كان يسرد بضمير الغائب، لكن وجهة النظر تحوّلت من التبئير الصفري إلى تبئير داخلي، تلحّف بعباءة السرد الأول، (البانورامي)، وهنا نجد الراوي العليم يقوم بإزاحة دوره، وتغييب نفسه لمدة محدودة، يتيح فيها المجال لسارد آخر أن يبدي وجهة نظره.

وقد لا يطول مثل هذا التبئير الداخلي في عرض الحكاية، بل قد يتردد على نحو ضئيل، وسرعان ما تعود الرؤية إلى ما كانت عليه، وهنا يحدث ما يعرف بالتبئير الداخلي المتحوّل، أو المتبدّل كما يقول (جيرالد برنس(١٠) ونلمس ذلك جليًّا في هذا النص -مثلاً-: «نادتْ بملء صوتها: هل من أحد؟ يا أهل الدار؟ لم يجبها أحد، فأعادت الكرّة، وأرهفت السمع، سمعت صوتاً بعيداً أجشّ من داخل الوكالة، وقد اختلط كلامه بالسعال، وبصوت تقاطر المياه من المرازيب، وبشيء من الإنكار: من بالباب؟...»(١١).

إن عبارةً مثل: «أفاقت صباح اليوم التالي على صوت ابنها الأوسط عادل: أمي جوعان؟ سأخرج وآتيكم بطعام بابا»(١٢)، يكون التمييز فيها بين سرد أعلى، وسرد دونه، أو سرد يدخل ضمن رؤية السرد الأصلي، وهذا هو السبب في كون هذا التبئير داخليًّا؛ ذلك أنه ذو بؤرة داخل النسق الحكائي، وعندئذ تتضح الرؤية - كما يقول جيرار جينيت - بين من يرى، ومن يتكلم؟(١٣).

٣ - التبئير الخارجي (external focalization):

ويعرّفه المهتمون بنقد الرواية بأنه: «ذاك الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصية المروي عنها... وقد ارتبط استخدامه برغبة الكاتب في إثارة التشويق، أو خلق اللغز، وقامت تقنيته على كتم المعلومات المتعلقة بشخصية البطل، أو هويته، أو أفعاله»(١٤).

ولو تأملنا خطاب (العلجية) السردي لرأينا ما يمثل هذا النوع، وإن كان أقل حضوراً من الأنواع السابقة، فمن ذلك ما ورد في هذا النص -مثلاً-: «لأول مرة ترى مرآةً في إطار من الخشب الأصيل، فتسأل عنها، فيقال لها: إن اسمها علجية، فتندهش، وتقف أمامها طويلاً؛ لتتأمل جمال ما نُقش على الخشب الأبنوس من حروف لم تفهمها، كانت تظن أن اسم العلجية اسم امرأة فقط، وأخذَت كلما خلت بنفسها أمام تلك المرآة وتأملتها ولمست حواشيها بيدها المرتعشة، بحثت عن العلاقة بين المرأة والمرآة، لماذا سمّى الناس في تونس تلك المرآة العلجية؟...»(١٥).

ويمكن أن يكون هذا النص من أهم النصوص في الرواية، فهو يكشف عن بعض أسرار الرواية، ويفصح عما دارت حوله، فيميط اللثام عن العنوان الأكبر (العلجية)، ولعل هذا يؤكد أن التبئير

الخارجي عادة ما يلجأ إلى الإثارة، والتشويق، وكتم بعض المعلومات الشخصية الدقيقة؛ لذا فهو يتناسب مع تلوّن الرؤية، وتغيّر وجهة النظر.

إن التبئير الخارجي الذي تجلّى في هذا النص إنما زادت قيمته في حديث السارد أو الراوي للمعلومات الجديدة التي ربما لم تكن تعرفها الشخصية أيضاً، وهي معلومة تصدر فقط من قبل الراوي الأول، الذي هو السارد الحقيقي.

وتدل هذه الألفاظ على خصوصية التبئير، ومن ثم مناسبته للرؤية الخارجية: (لأول مرة – فتسأل عنها – فتندهش – لماذا سمّى الناس في تونس تلك ...؟) وهنا نجد أن تبئير الراوي –على حد وصف فولر روجر– أشبه بـــ (كاميرا) مثبتة في مطعم، ومن خلالها تُشَاهد الحدود الضيقة للموقف، تلك التي تثير الانتباه، كالتركيز على الأرفف، والطاولات، والباب، والفتحات، والساعة الجدارية، وغير ذلك[١٦]، وهو ما حدث في النص السابق الذي انصرف إلى التركيز على (مرآة – خشب أصيل – علجية – النقش – خشب الأبنوس – حواشيها – اليد المرتعشة ...).

ولو أنعمنا النظر في رواية (العلجية)؛ لوجدناها تنضح بأشكال متنوعة، وألوان مختلفة من التبئير، وقد حاولنا الوقوف عند أهم المستويات التبئيرية التي رأيناها واضحة بالمثال، غير أنه لا بد من الإشارة إلى أن التبئير الصفري ارتبط بهذه الرواية؛ ولعل سبب ذلك أن الراوي أخذ يقص الأحداث ويرويها بأسلوب متفاعل معها، مبصر لكل ما يدور حولها.

والحق أن رواية (العلجيّة) للدكتور صالح بن رمضان جاءت هذه المرة مغايرة، ومختلفة عن أختيها السابقتين (أم الحسن – أرق النار وقلق الماء) سواء في مضامينها، أم في اتجاهاتها، أم حتى في نفسها السردي، هذا بالإضافة إلى تميز خطها (السوسيولوجي)؛ حيث تناولت مجتمعاً محليًّا، وعالجت بعض عاداته وأعرافه، وأنماط العيش السائدة فيه بطريقة حديثة، وبأسلوب فني رائق، يجعلنا نقول: إن هذه الرواية انفتحت على مستويات سردية عدة، ومجالات فنية كثيرة، تتطلب تجليتها، سواء أكان ذلك على مستوى الحكاية، أم على مستوى الخطاب.

الحواشي:

(١) نور الدين بن بلقاسم: في نقد القصة والرواية بتونس، ط١ (تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٩م)، ص١٣٣.

(٢) جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، ط٢ (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م)، ص٢٠٩.

(٣) ينظر: محمد القاضي، الظاهر والباطن في كتاب (الأيام)، وقائع ندوة بيت الحكمة بقرطاج (مئوية طه حسين)، ط١ (قرطاج – تونس: منشورات بيت الحكمة، ١٩٩٣م)،ص٢٢٢.

(٤) ينظر: جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، ط١ (الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ١٩٨٩م)، ص٥٩.

(٥) ينظر: السابق، ص٦٠.

(٦) صالح بن رمضان: العلجية (رواية)، ط١ (تونس: الدار المتوسطيّة، ٢٠١٨م)، ص٢.

(٧) السابق، ص٢.

(٨) ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص٦٤.

(٩) العلجية (رواية)، ص٢.

(١٠) ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط١ (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣م)، ص٧١.

(١١) العلجية (رواية)، ص١٠.

(١٢) السابق، ص٢٧.

(١٣) ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١٠٠.

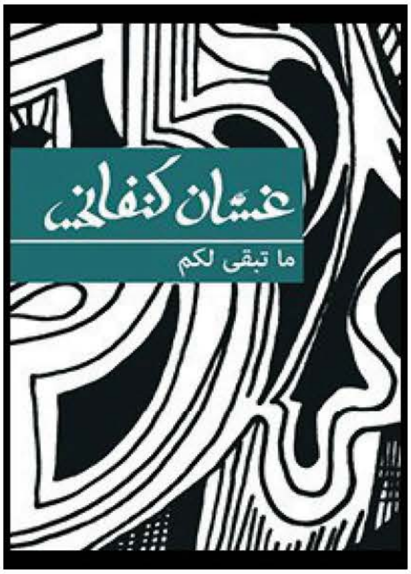
(١٤) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٤١.

(١٥) العلجية (رواية)، ص٣٩.

(١٦) ينظر: روجر فاولر، اللسانيات والرواية، ترجمة لحسن أحمامة، ط١ (دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠١١م)، ص٩٦

دقات النعش
الأزمة الوجودية في رواية (ما تبقى لكم) لغسان كنفاني

نهى العتيبي - السعودية



يُسحق الإنسان العربي الحديث تحت وطأة عالم محموم، خانق وعصيّ على الفهم. وهو إذ يشارك أخاه الإنسان في رحلته المضنية للبحث عن معنى لهذا الوجود، فإن لكلٍ همومه الخاصة التي تفرضها الاختلافات في الظروف السياسية والاقتصادية والسياقات الاجتماعية والثقافية. فبعد سنوات الاستعمار، أتت أنظمة مستبدة، وكيان محتل في قلب المنطقة العربية، ليظل العربي (من جحيم إلى جحيم آخر)، قد فقد حريته وكرامته ومعنًى وجوده.

في أعماله الأدبية يطرح غسان كنفاني مثل هذه الأسئلة، عن خيارات المقاومة أو الاستسلام، الغربة في الوطن أو الغربة في المنفى، كما يطرح أسئلة الهوية والانتماء، ويناقش صراع الداخل العربي وانقساماته، وصراعه الخارجي مع الاحتلال والقوى الإمبريالية. لقد عرف غسان مبكراً معنى الغربة والاغتراب واللا انتماء، ففي أحد الحوارات معه عن إقامته في الكويت، تحدث عن "وحشة الغريب واغتراب المحاصر، وعطش المرء النفسي في صحراء لا يجد فيها حتى من يتواصل معه ويسر له بحاجته. ويكون الماضي هو ملاذ الغريب الذي يدفع به الوحشة عن روحه"[1].

حتى اغتياله الذي وقعته رئيسة حكومة الاحتلال (غولدا مائير) بنفسها عام ١٩٧٢م، كتب غسان عدة روايات، من بينها ثلاث غير مكتملة، نشرت بعد وفاته، ومجموعات قصصية ومسرحيات ودراسات نقدية وسياسية، كما كتب مئات المقالات، وقّع كثيراً منها بأسماء مستعارة، مثل: أبو العز، وفارس فارس. في روايته القصيرة (ما تبقى لكم) التي تقع في سبع وثمانين صفحة، اختار غسان ليلة واحدة من حياة أبطاله، جاعلاً السرد واللغة، وسير الأحداث وتداعي الذكريات

وحـوارات الشخصيـات، أكثر كثافة وثقلاً، وبذلك تعكس ثقل ما يعانيه بطله حامـد. تتناوب أربع شخصيـات (هي: حامد، وأخته مـريم، والصحراء، والساعة) على سرد الرواية بتكامل، مما جعل هذه الأصوات تبدو كصدى يتردد لصوت معاناة واحدة.

العبثية في الرواية:

تبدأ الرواية بزواج مريم من زكريا، دون رغبة حامد، لكنه كان مجبراً بسبب حملها، وتتضح للقارئ منذ البداية أزمة حامد بفقده حرية الاختيار، الحرية التي قال عنها سارتر: إنها جوهر الوجود وشرط الفعل[٢]. هذا الرجل (الصغير) الذي كبر قبل عمره، لم يكن يملك الاختيار، والمسؤولية التي تتبع اختياراته: «صغير، وها أنت ذا من فرط صغرك، مكبّ في هذا الفراغ المطلق كفقاعة هواء عائمة، حيث لا يراها أحد، وحيث لا تستطيع أن تختار طريقها»[٣]. كانت لحظة واحدة، «مصادفة في مكان غير مناسب»[٤]، ولامعنى لها، رجل (نتن) مثل زكريا، أصبح صهره، وليس في وسعه فهم ذلك أو فعل شيء لتغييره. ومنذ بداية الرواية وحتى انتهت، وسرد حامد وحواراته وحديثه لنفسه وذكرياته، وكذلك سرد أخته وحديثها عنه، تعكس هذا العذاب والضياع الذي يتخبط فيه والعتمة التي تحيط به. لكن حامداً لا ينفرد بهذه المعاناة وحده، فالإنسان في هذا العالم الحديث يشاركه الألم والحيرة، حيث «في أي زاوية من زوايا الشارع يمكن للاجدوى أن تصفع أي إنسان على وجهه»[٥]. إن العالم الحديث السائل - كما يسميه زيجمونت باومان - تهيمن عليه المتاهة، إذ أصبحنا نعيش في «عالم التيه الذي لا تنتهي متاهته»[٦]. يستشعر حامد حياته داخل هذه المتاهة العبثية بتكرار صريح: «كان عبثاً عبثاً. وهذا عبث أيضا»[٧]، «عبث. ... إننا ندور في حلقة مفرغة»[٨]. وهو في وسط كل هذه العبثية، يقذف بنفسه «من جحيم إلى جحيم آخر»[٩]، منذ أن وعى وجوده.

يمثل غياب الأم في الرواية جانباً آخر من جوانب الضياع والاغتراب، فها هو حامد يعلق عليها أملاً شاحباً في الخروج من هذا التيه. «لو كانت أمك هنا»[١٠] يكرر حامد، في كل موقف يعجز عن فهمه أو معرفة التصرف الصحيح حياله. لكن أمه لم تكن أكثر من وهم علقه على جدار ذكرياته، بانتظار أن يصبح واقعاً. وحين غادر غزة وبيتهم باحثاً عن أمه في الأردن، هارباً من قدره وقدر أخته، تساءل بخيبة إن كان سيجد الحل عند أمه، هل ستترك كل شيء وتمضي معه وتعيد الزمن أو تصلح ما كان؟ وأدرك أنه جعل منها «فارساً غائباً على استعداد ليشرع سيفه في وجه أي عقبة تقف أمامك. وعشت كل عمرك متكئاً عليها، فما الذي تريده الآن من هذا الفارس الوهمي الذي أعطيته من فشلك وعجزك حصانه الخشبي التافه؟»[١١]. ورغم إدراكه لهذا الوهم، ولعبثية استمراره في التوجه إليها، لم يستطع أن يعود. مضى يشق طريقه وسط الصحراء ممزقاً بين أخته وأمه، عاجزاً عن اكتشاف طريقه. وتصورها تقول له: «يا حامد يا ولدي الصغير! يا ولدي المسكين! أكان من الضروري أن ترتطم بالعالم على هذه الصورة الفاجعة؟»[١٢]، لكنه مضى على أي حال، مرتطما بهذا العالم، فليس بوسعه عمل شيء آخر، وقطع الصحراء المفتوحة على جميع الاحتمالات، يلفه الليل والصمت والعتمة، وهو وحده «كأنه علامة طريق لا ترشد إلا لضياع بلا قرار»[١٣].

أزمة الوجود في ظل الاحتلال:

لم يكن زواج مريم إلا الحدث الذي ابتدأت به الرواية، لكنه ليس بداية المعاناة، فقبله ضاعت يافا «ضاعت، ضاعت ... وضاع كل شيء»[١٤]. إن ما يفاقم أزمة حامد هو ضياع وطنه، واغترابه في أرضه المحتلة، وهكذا تبدأ أزمة وجوده بوجود المحتل، هذا الوجود الثقيل الذي كشف عجز الدول

العربية وتشتتهم، والهوة الهائلة بين تطلعات الشعوب وهموم الأفراد ومصالح الأنظمة. في مقالته عن الأدب العربي بعد ١٩٤٨م يناقش إدوارد سعيد هذا التاريخ المنكوب الذي كسر الروابط بين ماضي وحاضر ومستقبل البلاد العربية. «فذلك العام والسيرورات التي شكل ذروتها يمثل انفجاراً لا تزال آثاره تقع على الحاضر بلا هوادة». إن ما يعيشه الفرد العربي منذ ذلك العام حتى اليوم «أحجية باقية، طفرة وجودية لم يكن التاريخ العربي مهيأً لها»[١٥]. وقد صور كنفاني بسرده الأخاذ هذه الأحجية التي عاشها بطله حامد بعد احتلال يافا في العام ذاته وطرد معظم سكانها العرب. فحامد الطفل أجبر على مغادرة يافا مع أخته وخالته إلى غزة، أما أمه فغادرت إلى الأردن، وزمن مغادرتها والظروف التي أحاطت بذلك لم تكشفها الرواية بوضوح. ثم يجد نفسه مجبراً مرة أخرى على الرحيل من غزة متجهاً للبحث عن أمه في الأردن عبر الصحراء، وتنتهي الرواية قبل أن يصل وجهته. وكما يرى سعيد هذا العام مثل نصل قطع بين الماضي والحاضر والمستقبل، كان حامد ممزقاً بين ماضيه بكل ما يحمل من خسارة، وبين حاضر لا يملك فيه من أمره شيئاً، وبين المستقبل «وانعدام اليقين»[١٦].

جعل كنفاني المكان/ الصحراء، شخصية بكيان ووجود مستقل. تحمل الصحراء البعدين: الفيزيائي المكاني، الذي علق فيه حامد دون مخرج، والبعد الرمزي للأرض وما تحمله من تداعيات: المقاومة والخسارة والانتماء. تبدو الصحراء لحامد أحيانا «غامضة أكثر مما كانت، وغير حقيقية على الإطلاق»، «ولا نهاية لها»[١٧]، وهو عالق في هذا المدى الذي لا يستطيع سبره وكشف أسراره. وتستشف ذلك الصحراء فتتعاطف مع معاناته: «كان متعباً بلا شك، ملقى في هذه الهوة من العتمة معذباً ومطعوناً دون كلمة واحدة» وودت لو تقدم له حلاً لكن «الصمت هو قدرها»[١٨]. كان حامد في كل الأحوال رهينة، رهينة لواقعه، وللأرض التي يعيش غريباً فيها، وللوجود المحتل على هذه الأرض. تناقش مريم فرحات حالة الاغتراب لدى شخصيات كنفاني فتقول: «فشخصياته ... عانت الاغتراب المكاني القسري، سواء كان ذلك داخل الوطن نفسه أم خارجه، فبعض شخصياته عانت الاغتراب دون أن تنزح عن وطنها»[١٩]. «لو كانت أمي هنا، لو كانت أمي هنا» يكرر حامد في عرَض الصحراء وتبدو الأم في هذا المشهد رمزاً لفلسطين الأرض، حاضرة غائبة، فقدها مع فقد يافا، لكنه لم يتخلَ عنها بعد: «مرر شفتيه فوق التراب الدافئ: ليس بمقدوري أن أكرهك، ولكن هل سأحبك؟ ... إنني أختار حبك، إنني مجبر على اختيار حبك، ليس ثمة من تبقى لي غيرك»[٢٠]. تتجلى هنا أزمة حامد وهو ممزق بين الاختيار والإجبار، في ظل وجود الاحتلال على هذه الأرض، حيث لا يمكنه أن يهرب منها، ولا أن يبقى فيها، ولا أن ينكر انتمائه لها فهي آخر ما تبقى له، لكنه لا يملكها وجذوره فيها مهددة على الاقتلاع. ومثلما ترتبط ثيمة الوهم بالأم التي جعلها حامد «تنقلب إلى مجرد وهم»[٢١]، تتكرر أيضاً عن الصحراء. ففي أحد مونولوجات حامد يحدث نفسه عنها قائلا: «أرض خصبة مزروعة بالوهم والمجهول تتكسر كل أنصال الفولاذ في العالم إذا مرت فوق صدرك الأصفر العاري، صدرك الأجرد الممتد إلى أبدي وإلى آبادهم، والسابح بجلال في بحر من العتمة»[٢٢].

رغم أن التركيز في الرواية كان على الحياة الخاصة للشخصيات والعلاقات بينهم، وليس على الاحتلال الذي بدا حدثا جانبيا في الرواية، إلا أنه ألقى بثقله على تصرفاتهم ومعاناتهم. يبدو التقرير الذي أرسله إلياس ساسون إلى الملك عبد الله في الأردن عام ١٩٤٨م يصف فيه ما يحدث في الأراضي الفلسطينية وكتب فيه: «الجوع، والأسعار الباهظة، والفقر تبدو مستشرية على نحو

مخيف، وهناك خوف ورعب في كل مكان، والهرب مؤلم، من منزل إلى منزل، ومن حي إلى حي، ومن مدينة إلى أخرى، ومن قرية إلى قرية، ومن فلسطين إلى الدول المجاورة»(٢٣)، كما لو كان انعكاسا لهروب حامد وعائلته بعد احتلال يافا وهم يطوفون «في فراغ أسود بلا نهاية، والمجاديف تدق سطح الموج. تدق. تدق. ويافا تغطس كالشعلة»[٢٤]. إن ما يحدث في فلسطين منذ عام ١٩٤٨م لا يمكن إلا أن يغير هوية ووجود وسلوك الإنسان العربي وبشكل جذري، لا يمكن إلا أن يكون الحدث الأساسي وغيره من الأحداث ليست إلا تداعيات وانعكاسات لهذا الحدث. وما يذكره يوسف ويتز عن تهجير الفلسطينيين لأن «الدولة اليهودية لن تكون قادرة على البقاء في وجود أقلية عربية كبيرة داخلها»[٢٥]، يؤكد على معضلة الفلسطيني ووجوده المهدد، ولذلك صار لا بد له «من أن يشق لنفسه سبيلا في الوجود»[٢٦].

يجد حامد نفسه وجها لوجه مع المحتل، والأرض وحدها شاهدة على صراع البقاء بينهما، الأرض التي أحست بانتمائه لها: «وخيل إلي أن قدميه قد غرستا في صدري كجذعي شجرة لا تقتلع»[٢٧]. يظهر الاختلاف صارخاً بين مظهر حامد بشعره الأسود الملتف حول نفسه، وسمرته ومظهر عدوه الأشقر. كان التواصل بينهما معدوماً كذلك، فجهل كل منهما بلغة الآخر جعل الحديث بينهما عبارة عن حلقة مفرغة ولا جدوى منها. لكن حامد لم يعد يهمه الحديث الفارغ ولعبة البحث عن معنى وانتظار صدفة ما، كارثة ما، قدم ثقيلة تركله ليفيق: «أغلب الظن أنك أمضيت عمرك تعلك أسنانك وتقول لو!»[٢٨]. لعله بعد ذلك أن يجد جوابا على أسئلته لذاته. ولم تكن طمأنة مريم له بأن العدو لن يفكر في اعتقاله أو اغتياله إلا جرحاً آخر في عمق أزمته الوجودية: «لم تعرف أبدا أنها حملتني ذلا جديدا، لماذا يقتلونك أنت؟ تافه آخر لا بأس من أن يكمل حياته تافها ويموت تافها، يموت رخيصا ها هنا»[٢٩]. لكن ذلك انتهى الآن، فها هي فرصته أمامه، وعدوه رهينة بين يديه، «وكنت أقف هنا، هنا بالضبط، في رقعة محاطة بالخسائر من كل جانب. فتعال أقول لك شيئاً مهما: ليس لدي ما أخسره الآن، ولذلك فاتت عليك فرصة أن تجعلني ربحا»[٣٠]. إنها معادلة كامو الوجودية: المقاومة في مواجهة العبثية. لكن الرواية تنتهي قبل أن يقتل حامد عدوه، أو العكس. لم يحدث شيء غير انتظارهما معاً مثل شبحين غير حقيقيين وحامد يؤكد له: «أنا لا أنوي أي شيء»، فليس «ثمة ما بوسعنا فعله»[٣١].

الزمن في الرواية:

إن الزمن متمثلا في الساعة، مثلما المكان متمثلا في الصحراء، هما شخصيتان في الرواية، تشاركان في السرد مع حامد ومريم. لكن ما هو أبعد من ذلك أن الزمن كان الإطار الذي ظلل سير الأحداث بالكامل وألقى بثقله عليها، فالمكان والشخصيات كذلك واقعة في فخ الزمن، الزمن بعد ١٩٤٨م، الزمن النعش، ذلك التيار «الغامض الذي يسيل تحت حياتنا، ويحملنا دن أن نحس به دقيقة وراء دقيقة في يومنا الباهت، الطافي على سطحه المنساق بقوته الطاغية غير المحسوسة إلى حيث لا يعرف أحد»[٣٢]. وهو العامل «الذي يتصل اتصالا وثيقاً بالشعور بالغربة، فمن يخالجه هذا الشعور تتبدى وطأة الزمن على نفسه وروحه ثقيلة جداً»[٣٣]. يسرق حامد في شبابه ساعة حائط في حدث رمزي، لم يكن له أن يمتلك الزمن هو الفلسطيني المهدد على أرضه، لكنه أصر على سرقة الساعة في مساومة عبثية مع القدر. فالساعة «تشبه نعشاً صغيرا، أليس كذلك؟» نعشاً بدقات

«تشبه صوت عكاز منفرد»[٣٤]، وحامد لم يعد أكثر من صوت منفرد حُبس في هذا النعش دون أمل في النجاة. تحلل رضوى عاشور أزمة حامد في دراستها لأعمال كنفاني، فتقول: «وحامد يعيش سجينا في الماضي»، ثم تشير إلى دلالة الساعة في الرواية: «إن هذه الساعة المعلقة أمام السرير ليست فقط تذكرة دائمة بما مضى، وكنها أيضا نعش بسجن الحاضر في الماضي»[٣٥]. فهو حين هرب من أخته وماضيه، لم يستطع الفكاك من هذا الحصار، وها هي الصحراء عاجزة عن التدخل في صراعه مع الزمن: «ولكن شيئاً واحداً لا أستطيع إعطاءه: الوقت. كان يتسرب من بين خطواته»[٣٦].

إن مفهوم الزمن كما عرضه كنفاني يعكس بكل وضوح معضلة حامد الوجودية، وعبثية الواقع في الرواية. إذ يصور كنفاني الساعة/ الزمن بتعابير أشد وحشية ورعباً مما يصور الصحراء/ المكان، ففي «هذا العالم الممتد إلى الأبد من السواد القاتم، تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يفرز رعباً وترقباً مشوباً» والكل هنا تحت رحمة هذا قيد الزمن الذي هو بذاته محبوس أيضاً، «كزنبور يطن بلا هوادة، دائراً بجنون حول نفسه، فوق نهر لا تبدو ضفتاه ولا يُسبر غوره»[٣٧]. يكشف الانتظار الذي ألقى بظله على الرواية، عن حالة العجز التي تكبل حامداً ومريم وتبقيهما رهينة زمنهما، فها هو حامد يتأمل حاله بحسرة: «يكاد جبينك يمس الأرض بانتظار أن تركلك قدم ثقيلة»، أو «أن يصادف كارثة ما». وها هو زكريا يسأل مريم: «هل ستنتظرين وصوله جالسة هنا؟ . نعم كما يبدو.. لكنه بالنسبة لك لن يصل أبدا»، حيث يبدو الانتظار هنا سرمديا لا نهاية له، تكرر مريم وهي تسمع دقات الساعة/ النعش تدق بلا توقف: «وليس ثمة إلا الانتظار المر الذي أعرف أنه لن ينتهي». بل إن الصحراء تشاركهم حالة الانتظار هذه حتى بدت «تحت الكثبان المسطحة، التي لا نهاية لها، أشد صمتاً وانتظاراً»[٣٨] انتظار ماذا؟ لا تقدم الرواية نهاية لانتظار أو جوابا لسؤال، بل تنتهي مفتوحة على اتساع المسافة والزمن، محملة بكافة الاحتمالات، كما تعبر مريم عن انتظارها لحامد قائلة: «ولكنه إلى أمد لا يُعرف سيظل معلقاً بيني وبين أمه. وربما يظل معلقا إلى الأبد. يخطو فوق جسدينا معا في ذلك العالم الرهيب من المسافة والزمن الذي يفصل بيننا كأنه المجهول»[٣٩]. وأشد من ذلك، لا يبدو أن الرواية تلمح لنهاية المواجهة بين حامد وعدوه المحتل، فحامد يؤكد له: «فأنا لا أنوي أي شيء، وسنبقى جالسين هنا حتى.. حتى ماذا؟»[٤٠] لا إجابة.

إنها رواية الدوائر الزمنية بامتياز، حيث لا بداية ولا نهاية بل حلقة مفرغة تدور حول نفسها دون توقف، «تدق. تدق. تدق»[٤١]، حتى آخر سطر من الرواية. وبالرغم من ذلك ترى عاشور أن ما تبقى لكم هي رواية البدايات، وهي تقدم أملاً بالانتصار، وذلك بموت زكريا الذي يرمز إلى هزيمة الأمة الذاتية وضعفها، وبقتل مريم له تكون قد اتخذت خطوة أولى في طريق النصر[٤٢]. ويمكن القول أن هذا الرأي لا يجد ما يدعمه حقا في الرواية، حيث العبثية واللاجدوى يمكن أن تصفعك في كل سطر منها. إن كفاح حامد ما هو إلا كفاح وجودي مع ذاته، مع أمه وأخته، ومع الآخر المحتل، مع أرضه التي لا يستطيع لها كرهاً، مع ماضيه وحاضره، ومع زمنه الذي يدق بلا هوادة، مثل دقات النعش. لقد أضحى حامد غريباً على أرضه، «وحيداً تماما بلا سلاح، وربما بلا أمل أيضا»[٤٣]، لكنه في هذه المعركة الوجودية من أجل بقائه قد اختار الأرض، فليس ثمة من تبقى له غيرها.

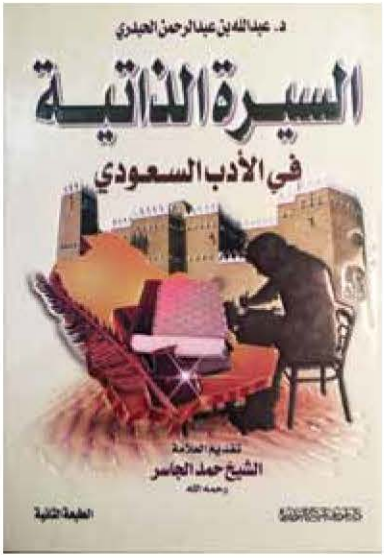
الحواشي:

(١) مقتبساً في: مريم جبر فريحات، الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني (دراسة)، مجلة جامعة دمشق، المجلد (٢٦)، عام

٢٠١٠م، ص٢٩٨.
(٢) جان بول سارتر: الوجود والعدم - بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية، ترجمة عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار الآداب، ١٩٦٦م)، ص٦٩٨-٧٠٢.
(٣) غسان كنفاني: ما تبقى لكم (قبرص: منشورات الرمال، ٢٠١٤م)، ص٥٣.
(٤) السابق، ص١٤.
(٥) ألبير كامو: أسطورة سيزيف، ترجمة أنيس زكي حسن (بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٨٣م)، ص١٩.
(٦) زيغمونت باومان: الحداثة السائلة، ترجمة حجاج أبو جبر (بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠١٦م)، ص٢٠٥.
(٧) ما تبقى لكم (رواية)، ص٤٩.
(٨) السابق، ص٦٣.
(٩) نفسه، ص٤٨.
(١٠) نفسه، ص١٢.
(١١) نفسه، ص٤٩.
(١٢) نفسه، ص٥٠.
(١٣) نفسه، ص٥٥.
(١٤) نفسه، ص٥٦.
(١٥) إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى ومقالات أخرى، ترجمة ثائر ديب (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٧م)، ٦١/١.
(١٦) السابق، ٦٥/١.
(١٧) ما تبقى لكم (رواية)، ص٥٧، ٧٩.
(١٨) السابق، ص٥٠.
(١٩) الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني (دراسة)، مجلة جامعة دمشق، المجلد (٢٦)، ص٣١٥.
(٢٠) ما تبقى لكم (رواية)، ص١٧.
(٢١) السابق، ص٤٦.
(٢٢) نفسه، ص٣١.
(٢٣) مقتبسا في: بيني موريس، مولد مشكلة اللاجئين الفلسطينيين، ترجمة عماد عواد (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠١٣م)، ١٠٥/١.
(٢٤) ما تبقى لكم (رواية)، ص٣٦.
(٢٥) مولد مشكلة اللاجئين الفلسطينيين، ١٠٧/١.
(٢٦) تأملات حول المنفى ومقالات أخرى، ٦٩/١.
(٢٧) ما تبقى لكم (رواية)، ص٤٧.
(٢٨) السابق، ص٦٨.
(٢٩) نفسه، ص٥٥.
(٣٠) نفسه، ص٦٤.
(٣١) نفسه، ص٨٢-٨٣.
(٣٢) نفسه، ص٧٣.
(٣٣) الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني (دراسة)، مجلة جامعة دمشق، المجلد (٢٦)، ص٣١٩.
(٣٤) ما تبقى لكم (رواية)، ص١٨-١٩.
(٣٥) رضوى عاشور: الطريق إلى الخيمة الأخرى - دراسة في أعمال غسان كنفاني (القاهرة، بيروت: الشروق، ٢٠١٦م)، ص٤٣.
(٣٦) ما تبقى لكم (رواية)، ص٢٧-٢٨.
(٣٧) السابق، ص٤١-٤٢.
(٣٨) نفسه، ص٧٩.
(٣٩) نفسه، ص٧٣.
(٤٠) نفسه، ص٨٢.
(٤١) نفسه، ص٨٧.
(٤٢) الطريق إلى الخيمة الأخرى - دراسة في أعمال غسان كنفاني، ص٤٧.
(٤٣) ما تبقى لكم (رواية)، ص٢٠.

(السـيرة الذاتيـة في الأدب السـعودي)
للدكتور عبدالله الحيدري

فرج مجاهد عبدالوهاب - مصر



السيرة الذاتية هي من أكثر الأنواع الأدبية انتشاراً في الغرب، خاصة في أدب اللغة الإنجليزية، حيث تطالعنا الصحف كل يوم بأنباء صدور الجديد منها بأقلام أناس برزوا في ناحية معينة من نواحي الحياة ورغبوا في أن ينقلوا تجربتهم إلى الآخرين. وكان هذا النوع شحيحاً في اللغة العربية في العصر الحديث، بعكس ما كان سابقاً في عصر النهضة العربية، حيث أرخ الكثيرون لحياتهم في صورة من الصور، ومن أشهرهم أسامة بن منقذ والغزالي، وما جاء مبثوثاً في كتب الطبقات، وأشهرها طبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة، الذي ضم سيرا ذاتية للرازي وابن الهيثم وابن سينا. وقد بدأ ظهور السير الذاتية العربية حديثاً على نحو مكثف قبل الربع الأخير من القرن العشرين، فظهرت كتب العقاد التي يحكي فيها عن نفسه، وكتابا الدكتور زكي نجيب محمود: (قصة نفس) و(قصة عقل)، وكتابا جبرا إبراهيم جبرا (البئر الأولى) و(شارع الأميرات) وسير حياة شوقي ضيف وسيد عويس وأحمد هيكل وعبد الحميد جودة السحار ومحمد رجب البيومي ومحمد جبريل وشكري عياد وعبد الرحمن بدوي، وغيرهم كثيرون. (*)

ومما لا شك فيه، أن المدارس النقدية الجديدة، كانت من أشد المدارس حرصاً على السيرة الذاتية للمبدع في أي فن من الفنون الإبداعية، وجعلتها من أهم العتبات التي تساعد الباحث على الكتابة عن الشخصية المبدعة بأمانة.

تحيط جوانب المبدع كاملة: طفولته، شبابه، الظروف المحيط به، بيئته، أساليب إبداعه وغير ذلك مما توفره السيرة الذاتية كمداخل متنوعة لدراسة المبدع. وكم من المبدعين لم يحظوا بالدراسة النقدية المتكاملة؛ لعدم وجود سيرة ذاتية تخصهم، مكتفين بما أبدعوه وما كُتب عنهم، وما أجروه من حوارات.

من هنا تأتي أهمية كتابة السيرة الذاتية وضرورتها من أجل إضاءة الجوانب الكاملة لمسيرة مبدع ما. ومن هذه الضرورة بدأ الدارسون بالكتابة عن فن السيرة الذاتية تنظيراً يشير إلى ضرورتها وأسبابها وشروطها، وأنواعها، فتعددت الكتب التي اهتمت بموضوع السيرة الذاتية حسب اجتهاد كل مجتهد في هذا المجال.

ولا يختلف اثنان في هذا المجال على أن ما أبدعه الدكتور عبد الله بن عبد الرحمن الحيدري في بحثه الجاد وكتابة المتفرد (السيرة الذاتية في الأدب السعودي)، الصادر عن دار طويق للنشر والتوزيع في الرياض، والذي قدم له العلامة المعروف الشيخ حمد الجاسر (رحمه الله) على أنه من أكثر الكتب قيمة في بحث ودراسة السيرة الذاتية.

وتأتي أهمية هذه الدراسة من حيث إنها:

١- جاءت فصولها متكاملة، تحدثت عن النشأة والتطور وموضوعات السيرة الذاتية وأشكالها الفنية.

٢- التخصص الذى انتهجه الباحث وحصره في تراجم الأدباء السعوديين دون أن يغفل إجراء موازنة بين كتاب السيرة الذاتية في المملكة العربية السعودية وغيرهم في الأقطار العربية؛ لكون الأدب السعودي جزءاً لا يتجزأ من الأدب العربي.

بعد أن يُشير المؤلف إلى أن كتابه في أصله رسالة ماجستير، نوقشت في كلية اللغة العربية في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، وطبع لأول مرة عام ١٩٩٨م، ثم أعاد طباعته بعد إضافة مقدمة العلامة الشيخ حمد الجاسر، يشير المؤلف في المقدمة إلى أسباب دوافعه، وخطة موضوعه، والمنهج الذى اتبعه، والمراجع التي عاد إليها، لينتقل بعد ذلك إلى التمهيد، فيتحدث من خلاله عن:

أ- مفهوم السيرة الذاتية في اللغة العربية والاصطلاح، ثم تناول كلًّا من الموضوعات التالية بالبحث والدراسة والتعقيب:

- بين السيرة الذاتية والغيرية.
- مصطلح السيرة الذاتية وتطوره.
- أيهما أدق: السيرة الذاتية أو الترجمة الذاتية.
- هل هناك سيرة ذاتية شعرية ؟
- السيرة الذاتية بين الرواية والمقالة.
- السيرة الذاتية وأشكالها المتفرعة

وأشار في ذلك إلى:

أ- الاعترافات. ب- الذكريات. ج : المذكرات.

د : اليوميات. هـ : اللامذكرات.

ب- عرض موجز للأعمال المدروسة، ص ٨٨، تناول خلالها دراسة سيرة كل من الأدباء السعوديين.

- أبو زامل - أيامي لأحمد السباعي.
- ٤٦ يوماً في المستشفى، أيام في المستشفى لمحمد عمر توفيق.
- هذه حياتي، أشخاص في حياتي لحسن محمد كتبي.
- مذكرات طالب سابق — مذكرات طالب لحسن نصيف.
- سيرة شعرية لغازي القصيبي.

- رحلة الثلاثين عاماً لزاهر الألمعي.

- ذكريات العهود الثلاثة لمحمد حسين زيدان.

- تباريح التباريح لأبى عبد الرحمن بن عقيل الظاهري.

- رحلة العمر لمحمد عبد الرحمن مرداد.

- حياتي مع الجوع والحب والحرب لعزيز ضياء.

- مذكراتي خلال قرن من الأحداث لخليل الرواف.

- مذكرات وذكريات في حياتي لعبد الكريم الجهيمان.

- عبد لله بلخير يتذكر.

- من سوانح الذكريات، حمد الجاسر.

- من حياتي لمحمد بن سعد بن حسين.

بعد ذلك التمهيد المهم، يقسم المؤلف كتابه إلى أربعة فصول:

* الفصل الأول وعنوانه: النشأة والتطور، ص ١٢٧ – ٢٢٦، وفيه يتناول ما يخص السيرة الذاتية من خلال البدايات والدوافع.

وعن البدايات يشير إلى الضعف في بناء السيرة وافتقادها لكثير من الأسس الفنية التي يقوم عليها هذا الجنس الأدبي، ويُشير إلى أن بواكير السيرة الذاتية في الأدب السعودي، تكاد تنحصر في (الترجمة الذاتية الموجزة، يكتبها الأديب عن نفسه – المقالات الذاتية أو الشخصية – محاولات لتدوين ذكريات مطولة لم تنشر إلا في وقت متأخر – ظهور مصطلحات وسير ذاتية كالذكريات والمذكرات واليوميات).

ويشير إلى من اشتغل على هذه النماذج السابقة التي وجدها في:

* كتاب العطار ومقالة جمال، ص١٣٦.

- أدباؤنا بين ظهور مصطلح السيرة ودقة الاستخدام، ص١٣٨.

- أما عن الدوافع فقد أشار إلى أن ثمة دوافع كثيرة، ساعدت على النشوء في الأدب السعودي وتطوره، ثم يتساءل: لماذا لم تواكب السيرة الأجناس الأخرى في النشوء، ص ١٤٤، ليتحدث بعد ذلك عن (اهتمام صحافة المؤسسات بفن المقابلات وأثر ذلك)، ص٢٥٠.

أما مراحل كتابة السيرة الذاتية، فيشير إلى أن تحديد البداية الحقيقية للسيرة الذاتية في الأدب السعودي بدأت مع أبو زامل لأحمد السباعي عام ١٣٧٤هـ، و ٤٦ يوماً في المستشفى لمحمد عمر توفيق، في نفس العام، ص ١٥٩.

ويعد بعد ذلك الجدول رقم(١) بيان بتوزيع صدور كتب السيرة الذاتية والذكريات من خلال خمسة عقود، ص١٦٢، ويلاحظ أن العقد الخامس (١٤١٠ – ١٤١٩هـ) يتقدم على العقود السابقة في عدد الإصدارات.

ليتحدث بعد ذلك عن (السيرة الذاتية بين اتجاهين)، اتجاه الأنا، حيث يكتب الإنسان عن نفسه، فناصر هذا الأسلوب فريق ورفضه فريق آخر؛ لأنه ليس على الإنسان أن يكشف عن عيوبه

ومساوئه الخاصة ويبحث بعد ذلك في مسألة (السيرة الذاتية وتجاهل النقاد)، فوصل إلى أن الكتب المنجزة في هذا المجال لا تملك عوامل استفادة وإضافة وأثر وتأثير.

أما اتجاهات السيرة الذاتية في الأدب السعودي فقد حصرها في:

١- الاستفادة من شكل القصة وحبكتها التقليدية.

٢- الاتجاه المقالي – مقدمة – عرض – خاتمة.

٣- الاتجاه الروائي.

٤- الاستفادة من المنهج الأكاديمي في البحث.

٥- التحام السيرة الذاتية بالغيرية.

٦- رواية السيرة الذاتية أو الترجمة الذاتية.

ويبحث بعد ذلك ريادة الأنصاري في قصة حياتي التي تُعتبر من الترجمات الذاتية المبكرة التي صدرت عام ١٩٥٧م، ثم يناقش ابن إدريس وترجمة موجزة. و(المقالة الذاتية وكتاب الرسائل الأدبية).

ويبحث بعد مناقشة الأعمال السابقة في مناقشة (مصطلحات السيرة في مرحلة ما بعد البدايات)، فيستعرض بعض الأعمال التي اشتغلت على فن السيرة وأدت إلى تطور ذلك الفن، فيشير إلى هذه الأهمية من خلال (إقبال الجنسين على الكتابة في السيرة)، ص١٩٧.

في المبحث الثالث يتحدث عن السيرة الفنية ويشير إلى أنه (ليس للدارس أن يصف مذكرات سياسي، أو يوميات صحافي، أو ذكريات رياضي، بأنها تنطوي تحت اسم (السيرة الذاتية الفنية) دون أن يعني أصحابها بتجويد العبارة، وحسن العرض، وجمال الأسلوب وتوظيف الحوار توظيفاً فنيًّا في الحديث عن نفسه وغير ذلك من الأسس التي تقوم عليها السيرة الفنية)، ويرى أن السيرة الجيدة هي التي تصور لنا أبعاد كاتبها الثلاثة من حوله رؤياه هو: الداخل والخارج والأعلى.

أما قوالب السيرة الذاتية فقد حددها المؤلف بـ :

١- القالب الروائي. ٢- التفسيري التحليلي. ٣- القالب الثالث (يجمع بين التحليل والتصوير).

وبعد استعراض القوالب، يتساءل عن (تداخل السيرة الذاتية مع الرواية) فيناقش عدداً من الروايات السعودية وتداخلها مع السيرة الذاتية، ويقف عند منعطف مهم في فن السيرة الذاتية من خلال كتاب (ذكريات طفل وديع)لعبد العزيز الربيع الذى صدر عام ١٩٧٧م، وفيه حقق بعض التفوق على من سبقوه في تسجيل ذكرياتهم، ثم يأتي ما كتبه (غازي القصيبي) كسيرة مجتزأة، سماها (سيرة شعرية)، خطت خطوات إلى الأمام في هذا الفن، كما يشير إلى (عزيز ضياء) وسيرته الذاتية المميزة، المسماة (حياتي مع الجوع والحب والحرب)، وقد توافرت لها خصائص فنية مميزة، وإن لم يوفق حين اختار اللهجة العامية للحوار.

في الفصل الثاني، ص ٢٢٩ وموضوعه (موضوعات السيرة الذاتية)، تناولت الدراسة الموضوعات التالية:

١- الموضوعات التاريخية، حيث شملت كتب السيرة الذاتية في الأدب السعودي توثيقاً حيًّا

لمجمل الأحداث التي مرت على البلاد، فيناقش أعمال كل من الأدباء السعوديين:

- السباعي والخرافات التاريخية.
- الرواف وتدوين التاريخ الشفهي.
- نزعة الإنصاف والصدق عند زيدان.
- ضياء يُحلل حادثة تاريخية.
- بلخير وخصوصية الحديث.
- ألوان من الأحداث التاريخية الحية.
- مرداد ولمحات تاريخية عجلى.

٢- الموضوعات السياسية التي احتلت مكاناً لا بأس به، حيث جاء في إطار تفاعل الأديب السعودي مع قضايا أمته المصيرية، وقد ناقش المؤلف هذا المحور من خلال محورين: محور قضية فلسطين ومحور تطلع الأدباء إلى وحدة عربية إسلامية شاملة، ثم ناقش موضوعه من خلال أربعة كتاب واهتمامات سياسية متنوعة، وهم (محمد حسين زيدان و خليل الرواف وزاهر الألمعي وغازي القصيبي) الذى اتكأ على الشعارات السياسية التي خدعته وابن عقيل على حد سواء، ثم يحلل رؤية زاهر الألمعي لنظرية القوة، لينتقل إلى موقف (توفيق الساخر على الموقف الأميركي من إسرائيل. ويعلل بعد ذلك هواجس خليل الرواف في الوحدة، كما يُشير إلى الجوانب المشرقة التي يجلوها عبد الله بلخير في حديثه عن هموم العرب، ويشير إلى موقف كل من محمد عبد الحميد مرداد وعبد الكريم الجهيمان، وما كتباه في سيرتهما من توحيد المذهب الفقهي.

٣- الموضوعات الاجتماعية التي بدت من أحفل الموضوعات التي عني بها الكتاب السعوديون في سيرتهم الذاتية.

ويبحث موضوعه الاجتماعي من خلال:

- السباعي وتصوير البيئة المكية.

- حدث طفولي ومفارقات طريفة، حفلت بها ذاكرة محمد حسين زيدان القوية، المأخوذة من الحياة الاجتماعية في المدينة المنورة.

وما كتبه عن عادات وتقاليد المدينة المنورة من تقاليد اجتماعية عامة، ينتقل ليبحث أثر مجتمع الخمسينيات ولبس النظارات، فيشير إلى عدد من التقاليد الرائعة، ويشير إلى مشهد اجتماعي طريف وعادات مكية خاصة، كما يناقش ما اشتغل عليه عزيز ضياء في كشف خبايا المجتمع النسائي، ثم يتوقف عند حمد الجاسر وهو يرصد العادات النجدية بالإضافة إلى هموم أخرى، ويشير إلى ما تناوله زاهر الألمعي في سيرته (رحلة الثلاثين عاماً) من ملامح طريفة، وجوانب من التعاون القروي، ويكشف امتعاض محمد عمر توفيق في سيرته من بعض التصرفات السلوكية المعتمدة على المنفعة والمصالح الفردية والتنكر للزمالة بدافع الغرور والتعالي، كما يستعرض ما دونه محمد بن سعد بن حسين الذى استعرض كثيراً من عادات الناس في تلك الأيام، ص٣٠٠ .

كما يشير إلى السلبيات الاجتماعية التي رصدها من صور قديمة للرياض، ويرى في سيرة القصيبي ملامح اجتماعية متفرقة، ويكشف عن الوسائل التي عالج فيها الملك عبد العزيز شبح المجاعة.

٤- الموضوعات الفكرية، ويرى أن الأدباء السعوديين تناولوا في سيرهم الذاتية موضوعات فكرية، لا سيما في موضوع العلم والتربية والثقافة التي أخذت مساحة كبيرة من سيرة حمد الجاسر وحسن كتبي (صاحب الأفكار المتميزة في مجال الإصلاح التربوي)، وموضوع كروية

الأرض بين زيدان والرافعي، ويتوقف أمام صورة التعليم في الماضي وحالة الصحف آنذاك، ويشير إلى أثر المنتديات الأدبية المبكرة، وكيف حارب القصيبي التخلف، واهتمامات ابن عقيل الثقافية، ويستعرض فلسفة محمد عمر توفيق الفكرية من خلال تأملاته على السرير الأبيض.

في الفصل الثالث ص٣٤٧، وعنوانه (الخصائص الفنية)، يناقش وبكل مكنة نقدية وعمق فكري وثقافة موسوعية عدداً كبيراً من الخصائص الفنية المتعلقة بفن السيرة الذاتية، من أهمها:

١- الباعث الفني وقد حدده الكاتب في ثلاثة اتجاهات، هي:

أ- الدافع الديني، المنطلق من المبدأ الإسلامي، من خلال مفهوم التوسع في مفهوم التحدث بنعمة الله.

ب- الدافع الفني المحض، المعتمد على الرغبة في نقض الهموم عن النفس واسترجاع الماضي والتنفيس عن الذات.

ج – الدافع المادي، المنطلق من الرغبة في كسب مادي، كما يشير إلى بواعث أخرى، اعتمدها كتاب السيرة الذاتية، كل حسب دوافعه الخاصة.

٢- شخصية الكاتب، وبعد أن يعرف مفهوم الشخصية وصفاتها يبحث عن أوجهها عند كل من:

- أحمد السباعي والتطلع إلى تغيير المعتاد.
- صرامة الجاسر وتواضعه.
- حميمية ابن عقيل وسخرية نصيف.
- تشاؤم توفيق وتوتر أعصابه.
- اعتدال مزاج زيدان وتفاؤله.
- عبد العزيز الربيع وعقدة الوداعة.
- حسن كتبي وتحليل الشخصية.
- روح المرح والفكاهة عند الجهيمان.
- المرداد وحب المغامرة.
- ابن حسين وحكاية الأربعة.
- القصيبي والازدواج في الشخصية.

٣- النزعة القصصية، فالسيرة الذاتية في نظر المبدع أن نقرأ قصة واقعية، بطلها نعرفه، وللسرد القصصي- كما يروى – طريقتان: السرد القصصي والعرض والتحليل، ويشير إلى الكاتبين القصصيين أحمد السباعي وعزيز ضياء.

٤- الاعتدال والتكلف، ويشير إلى أنه لمن رضي أن يخوض هذا المجال أن يعطي السيرة حقها ويوفي بشروطها، وفي مقدمة ذلك الصدق الخلقي والصدق الفني والاهتمام بضوابطهما وحدودهما، ثم يبحث هذا الأمر مع كل من:

- ابن عقيل ورؤاه الجديدة، ثم يناقش (أندريه موروا) في تشكيكه في صدق السيرة الذاتية،كما يناقش إشكالية الصدق في عدم الصدق، ثم يبحث في تلك المقارنة غير العادلة عند بعض من درسوا فن السيرة بين اعترافات الغربيين باعترافات الشرقيين.

ثم يتوقف عند تنظير الألمعي وابن عقيل، ليبحث بعد ذلك في بساطة الجاسر وكراهيته التكلف، ومن بعده يستعرض اعتدال الجهيمان وكتبي وسخرية ضياء، وينتقل بعد ذلك إلى دهاء القصيبي ومراوغته، ثم يستعرض رؤية الربيع الذى يرفض نصف الحقيقة، ومن بعده اعترافات ابن عقيل والرواف ومعاهدة النفس على الصدق، وحياء القرعاوي، وصراحة زيدان.

٥- المستويات الزمنية، ويبحث الموضوع من حيث إن:

أ – الزمن بوصفه تتابعاً . ب– الزمن بوصفه نظاماً .

ج – الزمن بوصفه استمراراً، ثم يستعرض موضوع الزمن عند:

– القصيبي ومشكلة الزمن، ويرسم مخططاً بيانيًّا حول اتجاه الزمن في سيرته الشعرية.

– ضياء والتكثيف الزمني.

– رسم الزمن عند كل من حسن محمد كتبي ومحمد عمر توفيق.

– حمد الجاسر وشهوة الاستطراد.

– ظاهرة الحذف عند السباعي، ثم تحدث عن كتاب يرفضون التسلسل الزمني مثل عبدالرحمن بن عقيل وعبد الله بلخير.

– مرداد والتحولات الزمنية.

٦– صورة المكان والتقييم الثلاثي للمكان، ثم يستعرض أبعاد المكان عند:

– الربيع والطابع الاجتماعي. – تعلق زيدان بالمكان وعشقه له.

– بلخير والارتباط الوجداني بالمكان. – بعدان للمكان عند الجاسر.

– الارتباط النفسي والتمدد الجغرافي. – صورتان متضادتان لمحمد عمر توفيق.

– الضغط الاجتماعي والصدمة الحضارية. – ابن عقيل ومحاورة الأماكن وتأملها.

– مرداد يُعيد حكايات ألف ليلة. – الألمعي والحنين إلى المكان.

٧– اللغة والأسلوب، ص ٥٤٥ ، حيث شرح أبعاد اللغة في معظم كتاب السيرة السعوديين، كما يناقش العامية عند عزيز ضياء.

أما عن الأسلوب فقد قسمه إلى ثلاثة مستويات أو درجات:

(الأسلوب الرفيع – الوسط أو المعتدل – البسيط)، ص٥٧١، كما يقسمه آخرون إلى (الأسلوب العفوي أو المطبوع – الأسلوب المصنوع – الأسلوب المتكلف) ومن حيث العبارات فهو (الأسلوب المسجع والمصنوع والمتكلف).

أما صفات الأساليب فهي (الوضوح – القوة – الجمال).

ومن ثم يناقش السيرة الذاتية بين ضميري الغائب والمتكلم، ص٥٧٢.

٨– ظواهر أسلوبية، مثل: استخدام الفعل المضارع، وأفعال الكينونة والتصغير، إثارة الأسئلة والسخرية ، الازدواج والتكرار وظواهر أخرى، ثم يبحث في لوازم الجاسر الأسلوبية.

– مزج الجد بالظرف عند ابن عقيل، وسجع الجهيمان ومرداد واستطراداتهما، سهولة الأسلوب ووضوحه عند الألمعي وعبد العزيز الربيع، البواردي والإلحاح على الأجناس والتكرار اللفظي، الواو الزيدانية، ويختم بحثه بدراسة ظاهرة الاقتباس عند الرواف.

في الفصل الرابع والأخير، ص٦١٩، وعنوانه (موازنة بين كتاب السيرة الذاتية في المملكة العربية السعودية وغيرهم من الأقطار العربية)، وقد ناقش المؤلف من خلاله الموضوعات التالية:

١- مدخل في الفرق بين الموازنة والمقارنة، ثم يبحث في موضوع المضمون الذى اشتغل عليه كتاب السيرة الذاتية في الوطن العربي (طه حسين في الأيام، وميخائيل نعيمة في حديثه عن الحرب العالمية الأولى، وأحمد الشامي في اليمن، وأحمد أمين في حديثه عن مؤتمر لندن لمناقشة القضية الفلسطينية، وواقع النكسة عند فدوى طوقان).

أما كتاب السعودية فكان حديثهم بشكل عام حول تصوير ما كانت عليه الجزيرة العربية من الفرقة وعدم الاستقرار، إضافة إلى الموضوعات الاجتماعية، وينفرد بالحديث عن:

- طه حسين وابن حسين وشكوى متشابهة.
- نفور الناس سابقاً من الأطباء والمستشفيات.
- الموت بين كاتبين، ابن جلون المغربي وعزيز ضياء السعودي.
- ضياء وخليل هنداوي السوري ونقاط التقاء.
- من صور التعليم في الماضي.
- مادة الجغرافيا ورفض اجتماعي.
- اعترافات توفيق الحكيم وخليل هنداوي وفدوى طوقان ونزار قباني ونوال السعداوي وكل ما جاء في اعترافاتهم اعتبر المؤلف أنها اعترافات وقحة.
- اعتدال الأدب السعودي واحتشامه.

٣- في الشكل الذى بحث من خلاله الموضوعات التالية:

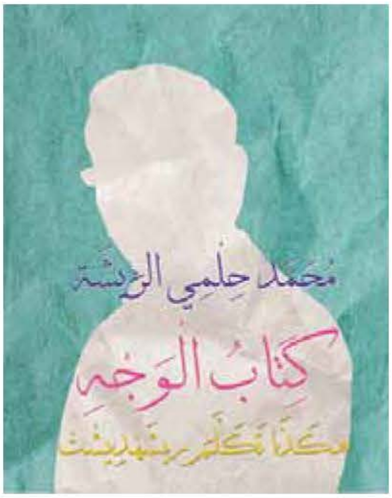
- ظاهرة نفسية عند كتاب السيرة الذاتية.
- أسماء السير الذاتية ودلالاتها.
- فلسفة كتابنا في اختيار العناوين.
- الصور والوثائق.
- ضمير الغائب والمتكلم.
- الألفاظ والتراكيب والأسلوب
- ظاهرة التصغير عند حمد الجاسر وابن عقيل.
- أخطاء شائعة.
- جوانب جمالية
- لوازم أسلوبية واستطرادات.

في الخاتمة، يستعرض الكاتب ما اشتغل عليه في هذا الكتاب الرائع، فيعرض ملخصاً لبحثه وأبرز النتائج التي توصل إليها وأهم المقترحات والتوصيات التي وضعها أمام الباحثين والنقاد والمهتمين بأدب السيرة الذاتية، لتكتمل جوانب الكتاب الأطروحة البحثية المنهجية التي تعد حتى الآن من أهم الأطروحات الأكاديمية التي تناولت موضوع السيرة الذاتية بأسلوب منهجي وأكاديمي، مقدماً بحثاً جديداً في موضوعه، وكتاباً متفرداً في أبوابه وفصوله وما عالج خلالها من موضوعات تخص السيرة الذاتية عند الأدباء السعوديين؛ مما يجعله من أهم الكتب وأوائلها على مستوى منطقة الخليج العربي المعني بدراسة جنس السيرة الذاتية على وجه الخصوص، أما على وجه العموم فقد قدم الكاتب اقتراحات جديدة على مستوى كبير من الأهمية، وبحث في مفاتيح كثيرة فيما يخص فن السيرة الذاتية على وجه العموم، ليندمج الاتجاه العام والخاص في بحث أكاديمي راقٍ ومتفوق، يشكل أهم إضافة للمكتبة العربية فيما يخص دراسة السيرة الذاتية، وعلى وجه الخصوص ما اشتغل عليه مبدعو المملكة العربية السعودية في هذا المجال تفرداً وتخصصاً.

(*) راجع: كتاب « سيمفونية ثقافية» ماهر البطوطي، مكتبة الآداب، ٢٠١٥م.

قراءة في كتاب الوجه (هكذا تكلم ريشهديشت) للشاعر محمد حلمي الريشة

د. مها بنسعيد - المغرب



كتاب الوجه (هكذا تكلم ريشهديشت) للشاعر محمد حلمي الريشة كتاب من الحجم المتوسط، عدد صفحاته (١٠٨)، صدر على نفقة المؤلف، الطبعة الأولى العام ٢٠١٧م، زيّن غلافه بتصميم فني للفنان عمر (نجل الشاعر)، الذي أجاد تصميمه باحترافية، وإبداع متناسق الألوان ما بين أخضر، وأزرق، وأصفر، ووردي، كما أضاف الشاعر ملحقًا في نهاية الكتاب، أثبت فيه سيرته الذاتية.

تساءلت في البداية: كيف لي أن أكتب (قراءة في كتاب) لشاعر فذ، ومترجم، ومبدع، ورئيس بيت الشعر بفلسطين، شاعر له قيمته الشعرية، والفكرية، والثقافية؟ فجاءت هذه القراءة المتواضعة التي تسعى جاهدة إلى تأمل التجربة الشعرية المتميزة من خلال قراءة وتأمل المتن الشعري.

العنوان:

في البداية، وضعنا العنوان أمام مجموعة من الافتراضات، والرهانات، التي راهن عليها شاعرنا، إذ يتعين على القارئ افتراض مغزى العنوان ومقصديته. بهذا الافتراض يصبح هاجس القراءة هو الاقتراب من المعنى وتحليله. (كتاب الوجه)، وما الوجه سوى مرآة الروح، وعنوان الحياة، تتغير ملامحه من الحزن للفرح أو العكس، إنه (ريشهديشت) المتأثر بنظريات (نيتشه).

استهل شاعرنا كتابه بتصدير لكل من ابن رشيق القيرواني، وعبد القاهر الجرجاني، و(فرناندو بيسوا)، فاتخذ منهم الشاعر مجالًا للكشف عن التحول الذي تخضع له الشخصية التاريخية والواقعية، عندما يتم توظيفها فنيًّا لأداء دلالات معينة، يريدها

الشاعر. ثم انتقل لرسم كلماته نثرًا وشعرًا، ليكشف لنا وقع حروفه المتميزة بالتفرد الإبداعي، كلمات انطبعت بروحه المتأملة، فتلمست قلب القارئ، وأنارت عقله وصقلته، لتصبح تحفة ثمينة في متحف الحياة. يقول شاعرنا: "الكتابة غبطة كاتبها وقارئها".

الاحتفاء بالكتابة والإبداع الشعري:

تناول الكتاب بشكل كبير موضوع الاحتفاء بالكتابة والإبداع الشعري؛ فالشاعر يحترق من أجل الكتابة وما آل إليه الوضع الثقافي-وبالخصوص الشعر- معبرًا عن ذلك بقوله: "أحترق فيها ليبقى لك اسمي". تحكم هذه النظرة معاناة الذات المبدعة التي اكتوت بحرقة الكتابة، وسعت إلى الخلود عن طريق الإبداع، فموت القصيدة يعني جنازة الإنسان، فالكلمة حياة وإن تغلفت بالموت.

إن القصيدة هي حصيلة معاناة صادقة، نابعة من إحساس عميق بالمسؤولية، ومن مواقف متعددة، وبالتالي فلكل قصيدة هدف نابع من موقف. وتجربة القصيدة ليست مجموعة من الألفاظ يتم حشوها وإيصالها إلى ذهن القارئ، بل هي نتاج صراع داخلي- خارجي، هكذا تنمو القصيدة حتى تصل إلى القارئ في أجمل صورة.

اعتبر شاعرنا الإبداع الحقيقي حالة نفسية لدى المبدع الحقيقي؛ لأن الشعر أرقى لغة، وكتابة، وقراءة للتحدث مع الذات، وفي الوقت نفسه انعكاس من داخل الشاعر، وليس من خارجه؛ لكون هذا الأخير قادرًا على رسم صوره الشعرية ببراعة فائقة، فقد اعتبر شاعرنا القصيدة كتابة بالضوء، يجب التريث فيها قبل نشرها؛ لأنها لا تغفل زلات شاعرها، كما تحسر على الوضع الشعري الحالي؛ لكون الكثير من الشعراء لا يميزون في الكتابة بين النص النثري السردي، والقصيدة بالنثر، مخاطبًا ومحاورًا في ذلك المتنبي، ومتسائلًا عن أهمية الشعر في الحياة؛ لذا يمكننا القول: إن الإبداع بالنسبة للشاعر مصير الخلود؛ لأنه منبع الروح، فاختيار شاعرنا لشخصية المتنبي ليست مصادفة، وإنما عن وعي تام، كلاهما له طموحه الشخصي القومي، وكلاهما مشغول بالهم الجماعي العام، المسكون بما آلت إليه الأمة.

إن استدعاء الشاعر لشخصية تراثية (الشاعر المتنبي)، وشخصية محيرة ومتعددة الجوانب مثيرة للجدل، وعلى قدر كبير من الإغراء لدى الشعراء، إضافة إلى كون هذه الشخصية فريدة في التاريخ الأدبي؛ فقد عاش المتنبي في عصر يعد من أزهى العصور الإسلامية، ليكون في قصائد شاعرنا صورًا، ورمزًا له أكثر من دلالة، نذكر منها النزعة العربية، التي كان يحملها المتنبي وتجلت في معظم أشعاره، وكذا الحقبة التي ظهر فيها المتنبي (القرن الرابع الهجري)، وهي فترة معينة في تاريخ الأدب العربي، إذ تعرض خلالها العرب لهجمات الروم، وكذا الانقسامات، والثورات؛ ما جعل المتنبي يؤمن، ويتأثر، بفكرة الثورة، وقضايا مجتمعه، المتمثلة في الفقر، والحرمان، فعصره اتسم بالاضطراب السياسي، والاجتماعي، وانقسام الدولة العباسية الكبرى إلى دويلات، وإمارات متناثرة، مثلما تميزت سيرته الذاتية باعتزازه بشخصيته وشاعريته.

إن استدعاء شاعرنا للشاعر المتنبي هو استدعاء للتجربة التي عاشها العالم العربي في

زمنه، وإسقاطها على الواقع العربي الراهن. وقد تألق شاعرنا في استخدامه كقناع؛ بسبب القلق الذي يعيشه الشاعر، إنه البحث المؤلم عن المكان المفقود.

لم يكتف شاعرنا بمحاورة شخصية المتنبي، وإنما تجاوزه إلى شخصية أخرى وهي ابن خلدون الذي سجل في مقدمته تأملات طويلة لمعنى الشعر، وطريقة نظمه وتحصيله، فمقدمته تعد كنزًا فكريًّا من مفاخر العرب. وقد استدعاه الشاعر؛ باعتباره من أهم المفكرين الذين عرفتهم البشرية كمفكر فاعل بفكره الراقي، وباهتمامه الواسع بجميع الحقول الرئيسية للمعرفة.

إن القارئ سيدخل في فضاء النص مسلحًا بمجموعة من الدلالات، أهمها: الماء، وهو مصدر الحياة. وقد جاء في القرآن الكريم "وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ". لكن عند تتبعنا للمتون، أكدت لنا أن الشاعر استطاع أن يستفيد من مخزون الذاكرة المكون من نصوص قديمة، ومعاصرة، وأساطير، وتاريخ، وتراث شعري.

الوطن :

انتقل شاعرنا للحديث عن وطنه (فلسطين)؛ لما عرفته من أحداث سياسية، واجتماعية، وثقافية، باعتبارها مسرحًا للحروب، بدءًا من الاحتلال التركي، مرورًا بالاحتلال الإنجليزي الذي عمل على تسليم البلاد للصهاينة؛ لذلك أصبح خطاب الشاعر لونًا من ألوان التحريض المباشر ضد الخونة، والعملاء، والمنافقين، الذين يستغلون الشهداء الأوفياء، ونضالات الشرفاء لمصالحهم من أجل تولي أرقى المناصب، ويتخذون من دروعهم بيوتًا يلجؤون إليها للتغطية عن خياناتهم، وهو ما أضفى على هذه القصائد نفسًا حزينًا إثر الاحتلال الإسرائيلي، والحصار، والأزمة، والنكبة، وما تلا ذلك من الهزائم.

لم تكن الحياة الأدبية والشعرية، بالخصوص، بمعزل عن تلك الأحداث، بل كان لها دور فاعل في رصدها، والتفاعل معها، ما ساهم في تغيير مسار الحركة الشعرية الفلسطينية، وتطويرها، وتجديدها؛ إذ وجد الشاعر الفلسطيني في مواجهتها بعد النكسة، واستطاع أن يتجاوز الحصار الثقافي، والإعلامي، وأن يتغلب على واقع الهزيمة وآلامها بالشعر، بـ(الكلمة الحرة)، فكان شعر شاعرنا شعر ثورة، وحكاية عشق لا ينتهي للوطن، فالفلسطيني لا يملك غير دمه، يحتمي به من الواقع العربي الذي طرأ عليه التآكل والانهيار، فمن الدم صنع الفلسطيني رمزه الخاص وأسطورته.

تطرق شاعرنا أيضًا لثيمة الشهداء، فموت الشهيد بالنسبة له ليس غيابًا مطلقًا، ولكنه انتقال من المرئي إلى اللامرئي، حيث الكشوفات الروحية، ومع ذلك لم تمنع الثوار الفلسطينيين مواصلة نضالهم المستمر، فالتضحية بالأرواح فداء للوطن، والنصر لا يتحقق إلا إذا ضحى هذا الشعب بأغلى وأعز ما لديه. فالمأساة الفلسطينية حضور دائم، تجعل الشاعر يسكب كلماته بها، فالشاعر رمز للثورة الفلسطينية، يجسد المقاومة والرفض في شعره، ويجعله سلاحًا يشهره في وجه العدو. إن الحديث عن الشهيد ينقلنا إلى الحديث عن الصورة العامة للمشهد الشعري في شهداء الانتفاضة المتوزعة بين الألم والأمل، والآهات والصمود.

تكشف مراثي الشاعر الريشة للشهداء عن جمالية جديدة في التعامل مع الموت؛ لأنه عمل على توليد الحياة من الموت، فالموت بعث وقوة، يدعو للحياة، ممثلة في فعل السير بعد دفن الشهيد من أجل إكمال الطريق، والوصول إلى الأفق الذي أشار إليه ورسمه بدمه.

إن رؤية الموت عند الشاعر نابعة من الانفعال، وهذه الثيمة لصيقة بالشعر الفلسطيني؛ بسبب ما عاناه الشعب الفلسطيني من تجارب ساحقة مع الموت بكل أشكاله، يتجه إلى الموت الموعود ببسالة وطمأنينة، بالخصوص عند الفدائي المناضل المدافع عن قضيته بشرف، لكن الشاعر رصد دلالات خاصة لموت القضية، حيث إن موضوعها وحلها أصبحا هاجسين لدى الشاعر، خصوصًا عندما ذكر الاتفاقيات والمعاهدات والبيت الأبيض... كل هذا أحدث صراعًا داخليًّا نفسيًّا متأزمًا؛ ما جعله يعاني من تأزم الوضع، وتمزق الهوية، جراء ما حدث من المواقف العربية في خذلان القضية الفلسطينية.

كان لـ(غزة) نصيبها من الحضور؛ باعتبارها مدينة مقاومة للاحتلال الإسرائيلي، وبوصفها المكان الذي انطلقت منه المقاومة، عبر عنها الشاعر بصراحة ووضوح، جراء ما تعانيه من الألم، وكثرة الدم، وارتكاب الصهاينة للمجازر فيها. وقد حملت (غزة) فعل المقاومة في الانتفاضة، ودفعت ثمن الصمود، والحصار، وحملها الشاعر لحنًا حزينًا مذبوحًا في كتابه؛ لكونها لا تزال محور الأحداث.

اللغة العربية:

نقلنا شاعرنا إلى الحديث عن اللغة العربية، باعتبارها أكثر اللغات السامية انتشارًا وأهمية، ويكفي القول: إن الأمم المتحدة اعتبرتها لغة أساسية في منابرها، وكرست يوم الثامن عشر من ديسمبر من كل عام يومًا عالميًّا للاحتفاء بها. وقد تطرق لها شاعرنا؛ لما لها من أهمية عظمى في كونها لغة القرآن، والسنة المطهرة، ووعاء للمعرفة والثقافة، كما أنها امتازت عن سائر اللغات بأنها اللغة التي اختارها الله لوحيه؛ لما تمتاز به من مميزات متمثلة في البيان، فارتباط اللغة العربية بالقرآن، كان سببًا في بقائها وانتشارها، وقد عبر شاعرنا عن إعجابه بها بترتيل وتجويد عبد الباسط عبد الصمد للقرآن.

توظيف النصوص الغائبة:

نوع شاعرنا في طبيعة ومصادر توظيف النصوص الغائبة، فانفتحت نصوصه على إيحاءات دلالية متنوعة؛ من أجل التعبير عن عقم الواقع العربي، متمثلًا في القرآن ﴿فَأَمَّا الزَّبَدُ...﴾، الذي يعد من أبرز النصوص الغائبة، التي نجد لها صدى قويًّا في كتاب الشاعر؛ من أجل التأثير في المتلقي، نظرًا لما تتمتع به اللغة الدينية من حضور وتأثير، كما تعمل على إغناء النص الشعري؛ لما يحتل توظيف القرآن من أهمية بالغة في الانتقال بشعر الشاعر إلى الشعراء المتميزين بشعرهم. وقد شكل التراث الديني مرجعية دلالية، لها حضورها في القصيدة؛ لخصوصيته، وتميزه، وقدرته على النهوض بانفعالات المبدع، وتجاربه، لتصوير معاناته والتعبير عن قضاياه ومواقفه؛ لما يتسم به القرآن، باعتباره مصدرًا أدبيًّا، يتميز بذروة البيان، وهو ما منح الخطاب الشعري سمة التصديق، فجعله مفتوحًا على التأويل والتفسير في الذات الإنسانية.

لم يقتصر انفتاح شاعرنا على التراث العربي، بل تعداه إلى الأساطير الإغريقية، في سبيل تفاعل موضوع الكتابة والإبداع الشعري بالإبداع العالمي. وقد اتخذ مجموعة من الأساطير، منها ما هو مقتبس من التراث العربي والإسلامي وكذا الإغريقي: العنقاء، وسيزيف، والمسيح، وزرقاء اليمامة، والإسراء...إلخ .

اعتمد شاعرنا في خطابه الشعري على الرافد الأسطوري؛ مجاراة لروح الحداثة في الأدب العربي، الذي وسم بتوظيف الأسطورة، وظفها شاعرنا إيمانًا منه بمدى القدرة الإيحائية، والتعبيرية المكثفة التي ينهض بها، فكانت رموزه الأسطورية موروثات إنسانية، شاركت الفلسطينيين في مأساتهم.

استدعى شاعرنا شخصية (المسيح) ، مسقطًا تلك الشخصية على واقع الشاعر، وبالتالي فـ(المسيح) وما عاناه، يشير إلى الجو النفسي الذي يعيش فيه الشاعر، كما يشير إلى المأساة الفلسطينية. وبالتالي فشخصية (المسيح) تدعوه للنضال، والكتابة، والإبداع، من أجل المستقبل الإنساني. وقد جاء توظيفها كرمز للبعث، والخلاص الإنساني، وهذا ما يتناسب مع شخصية الشاعر الثائرة، والمتمردة على تدني المستوى الثقافي بالخصوص، وكذا الاحتلال المغتصب لأرضه، ودعوته للسلام.

استعار شاعرنا رمزًا يونانيًّا آخر هو (سيزيف) كرمز للجهود الضائعة، والسعي المخفق؛ من أجل تصوير ما آلت إليه القصيدة والشعراء في وقتنا الحالي، فالشاعر أحس بمرارة الموقف، لتمرده على الواقع المعيش الذي ساد فيه حالة من الانهيار الفكري والأخلاقي، ترتب عنه تدني الفكر الثقافي.

وظف شاعرنا أيضًا شخصية النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، التي انفرد بها القرآن، من خلال إشارات رمزية للوصول إلى الهدف الوطني، وهو الصمود، والإصرار والثورة على الظلم؛ فالشاعر يحلم بعودة الأمة إلى رفعتها ويذكرها بأمجادها، والأمل يحدوه في النهوض والانبعاث.

إن استدعاء مثل هذه الشخصيات، هو في الحقيقة محاولة لقراءة واقعنا العربي، لنعرف من خلال هذه المقارنة بين الماضي والحاضر، وليبين لنا مقدار الخلل الذي أصاب الأمة في حاضرها، وهو ما تعيشه الأمة العربية اليوم في ظل التفكك العربي القائم أمام الهجمة الصهيونية والاستعمارية الغربية، هذا إضافة إلى أن استخدام الرموز التراثية، يضفي على العمل الشعري أصالة؛ لكونه يمثل نوعًا من امتداد الماضي في الحاضر، كما يمنح الرؤية الشعرية نوعًا من الشمولية حيث تتخطى حدود الزمان والمكان.

اللون :

يمثل اللون ملمحًا جماليًّا في الشعر، بما يحمله من دلالات ذات علاقة بالرؤية الفنية، وبيّن لنا أيضًا إحساس الشاعر؛ لما يشتمل عليه من الدلالات النفسية، والاجتماعية، والرمزية؛ لذلك ينبغي دراسة اللون في الشعر من خلال ربطه بسياق النص الشعري الذي يحدد وظيفته وفاعليته. وتشير نتائج البحث إلى أن الشاعر اعتمد في استخدامه اللون على ألوان بعينها وهي: الأبيض، والأصفر، والأزرق، والأسود. استعان بها الشاعر؛ للتعبير عن

عمقه العاطفي وجوهره الفكري. وقد شكلت هذه الألوان منظومة رمزية، تعكس نظرته للأشياء وموقعها في عالمه وتعبيره أيضًا عن موقعه منها، حيث لمسنا في شعره تلك التبدلات التدريجية في التلوين، وظهور لوينات جديدة، مضيئة لعالمه الشعري، من خلال توظيفه للألوان، إذ لا بد أن يكون لحضورها أكثر من دلالة وسياق معين، ولا بد أن يكون لحضور هذا النوع من الألوان من دلالة يريد من ورائها الشاعر تمرير خطاب، أو التعبير عن أشياء تخالجه. كما لامسنا أيضًا حضورًا مهمًّا للزمن من حيث تصويره للماضي، والحاضر، والمستقبل.

(شعريار)...

(شعريار)... استحضر الشاعر، الذي أطلق على نفسه لقب (شعريار) طريقة (شهرزاد) في الحكي: «بلغتني أيتها الملكة السعيدة...»، التي حاورها بما آل إليه الوضع الثقافي من نفاق، وتناقض، وكذب، واعتراضه على الجبناء، كما دعا الشاعر إلى المقاومة، وأرسل سلامًا للضفة من خلال حديثه عن المجازر التي ارتكبها الكيان الصهيوني، ما نتج عنه سقوط أرواح الشهداء الأبرياء، وضياع فلسطين بالتواطؤات، والخيانات حيث نعت الشاعر الخونة بـ(الكلاب)، واعتبر نفسه على قمة جبل يشاهد جنازاتهم بنعوشها المرفوعة على أكتاف النميمة، كما تحدث الشاعر عن الثورات العربية أو ما اصطلح عليه بـ(الربيع العربي)؛ لكونها مدسوسة ومنظمة من طرف أيد خفية حاقدة، أياد صهيونية-أمريكية، كما أقام الشاعر حوارًا بين موسى وعيسى ومريم ومحمد (عليهم السلام) حول قدسية الوطن.

استعان الشاعر أيضًا بـ(شجر الزيتون) للتعبير عن المقاومة، والصمود؛ لكونها تدل على الرسوخ، والقدرة على التحمل. والحديث عن (أشجار الزيتون) وتوظيفه من طرف شاعر فلسطيني، دليل على بقاء الفلسطيني في أرضه المحتلة، كما هو الزيتون باق إلى الأبد، (شعار الحمامة)، و(غصن الزيتون)، المعبر عن السلام. وهي تلخص حكاية حب الشاعر لأرضه، وقفة عشق لأرض روتها الدماء، وامتلأ جوفها بجثث الشهداء.

جماليات اللغة :

لا يمكن الحديث عن شاعرنا دون التطرق لجمالية لغته التي لون بها لوحاته الشعرية، ونقش بها معانيه، إذ اعتمد الشاعر على لغة شعرية متأملة، وواضحة، وعميقة، ما أكد على عمق الرؤية، ووضعنا أمام أفق التأويل، والتحليل، من خلال تجاوز المعنى المباشر، لاختزالها للكثير من المعاني. عكست هذه اللغة آمال الشاعر وآلامه، وأشواقه، وأمنياته. وتمتلك هذه اللغة طاقات تعبيرية عالية، تنكشف من خلالها دلالات الألفاظ، وتبين عمق الثقافة الموسوعية للشاعر، كما احترم شاعرنا توثيق النصوص الشعرية. وقد تميزت هذه القصائد بكثافة المعاني، والمقاصد في صورها، وأفكارها المختلفة، قصائد لا تقل روعة وجمالًا، بعضها ذات بعد اجتماعي، وسياسي، وفكري، ونابعة من حب الشاعر لهويته واعتزازه بها، حيث عبر عن رؤيته الخاصة التي تشكلت من خلال تجاربه، وتأملاته، وقراءاته المختلفة، فقد كان شاعرنا موفقًا في اختيار اللغة، وطرح القضايا، واختيار شخصيات خصبة ومليئة بالحيوية. وبذلك تكتمل في الكتاب عناصر النجاح الفكري والفني معًا.

حوار مع الكاتب والباحث رشيد الحاحي المهتم بمجال الفنون التشكيلية والبصرية
(مسارات البحث في العلامة والجرح والذاكرة الأمازيغية)

أجرى الحوار: أحمد بوزيد

لا يني الكاتب والباحث المغربي رشيد الحاحي من الإقامة في مواقع معرفية شاقة لتأمل العلامة والاشتباك مع الأثر بحواس خبرت حاجته لنظر يتعالى عن مقاسات المنهج وإرغاماته، ويتصل بالجسد كموضوع قرائي، فلم يكن انحياز الباحث للسيميولوجيا والعلوم الإنسانية المعاصرة إلا مسلكاً من المسالك الممكنة التي تفضي إلى دلالات العلامات التي تمارس حضورها في اليومي. وبذلك استطاع أن يتيح لها المعابر لتجد حيزا في أرض المعرفة ومدارج السؤال، ويكتسي كتاب (النار و الأثر) أهمية مرجعية ككتاب انصرف إلى العلامة و الأثر المغربيين على وجه الخصوص قراءة وتأويلاً، وبمعرفة نقدية تعي حدود مفاهيمها وفي الآن ذاته تمون مساراتها بالقلق واللاطمأنينة حيال آليات القراءة كي لا تخرج عن دائرة الإنصات العميق لنداءات العلامات وكي لا تغدو يقيناً يوقف مجرى نسبية المعرفة.

لا يرتبط اشتغال رشيد الحاحي على الأنظمة الدلالية البصرية بما يمليه التاريخ الشخصي فحسب كباحث في التشكيل ،كما لا يتعلق بانتساب الذات إلى السلالة التي رأى محمد خير الدين أنها تضع النار في يد الأحفاد؛ النار المجازية التي قد تحرق مسافة السؤال والوقاية ؛ فيتموقع خطاب الذات في دائرة الأهواء المتصلة بالهوية الناجزة بما هي تعال عن الشرط الإنساني، بقدر ما تنظم المسار كله أسئلة التفكيك والتأويل التي طبعت اشتغاله على خطابات مختلفة من ناحية قصدياتها ومن ناحية آليات تشكلها، إنه حفر

دائم لتشكيل المتخيل الثاوي خلف حركة الإنسان في اليومي، و لكشف الأسئلة الحارقة التي تفضي به إلى توليد رؤيته إلى العالم.

يلاحظ عنايتك الاستثنائية بالأنظمة الدلالية البصرية واشتغالك عليها استنادا إلى مقاربات سيمولوجية ، ما مرد هذا الاشتغال وما طبيعة العلاقات الوجدانية التي تجمعك بها.

-نعم، يعود اشتغالي بالسميولوجيا والأنظمة الدلالية في البداية إلى تكويني العلمي والفني والبيداغوجي المرتبط بمجال الفنون التشكيلية والبصرية، والبحوث التي أنجزتها في هذا السياق، ونعلم أن الصورة بكل أنواعها ووسائطها تندرج ضمن مجالات الإنتاج والتواصل البصري المتصلة والمتقاطعة كثيراً مع حقول التعبير التشكيلي والبصري الحديثة، بما في ذلك الفوتوغرافيا والصورة الإلكترونية والتلفزية والإشهار. ولتحليل الإرساليات والخطابات التي تحملها وتمررها هذه الوسائط والصور تتقدم السيميولوجيا باعتبارها علم الدلالة كحقل معرفي ومنهجي حديث، يمنح إمكانيات التحليل العميق والحفر الدلالي، خاصة أنها تسمح بالتفاعل المعرفي والمنهجي بين مجالات معرفية متعددة،كاللسانيات والتحليل النفسي والسوسيولوجيا والأنثربولوجيا، مما يسمح بنوع من الفعالية المعرفية والمنهجية في تحليل الأثر واستكشاف الدلالات والرمزيات الثاوية خلف وفي عمق الأثر والمنجز اللغوي والبصري. ولا أخفيك أنه انطلاقا مما ذكرت، وباستحضار تكويني واشتغالي في البدايات منذ التسعينيات على الأسس النظرية لسيميولوجيا الصورة وأنظمة العلامات البصرية، فهذا الاختيار كان موسوماً بنوع من دهشة ولذة المعرفة والاستكشاف والتفكيك، وقد اشتغلت كثيراً على كتب وإصدارات الناقد والسيميولوجي الكبير (رولان بارث) الذي أعتبره إضافة إلى إسهامات (أمبرطو إيكو) اللاحقة مؤسس السيميولوجيا البصرية، بما في ذلك (بلاغة الصورة) و(الغرفة المظلمة) و(إمبراطورية العلامات) و(تحليل ملصق بونزاني)؛ مما منحني سعة المنظور وتكشف لذة ركوب مغامرة البحث في المعنى وعن المعنى؛ ولعل هذا ما يفسر كوني أهديت كتابي الأول الصادر سنة ٢٠٠٣م وهو بعنوان (الفن والجسد والصورة) لروح (رولان بارث).

والحديث عن السيميولوجيا وقراءة الأنظمة الدلالية الرمزية، وعن (رولان بارث)، يقود لا محالة إلى الحديث عن عبد الكبير الخطيبي ومشروعه الذي أعتبره شخصيًّا من أهم ما أنتجته الساحة الفكرية المغربية في اختلافها الذي لم يكتمل ولم يتحقق بعد باللأسف، حيث كان لاشتغالي على مشروعه الفكري النقدي والاختلافي، الذي انطلق من الثقافة المحلية والأنساق الدلالية الهامشية والذاكرة الموشومة والجسد الجريح الأثر الكبير في بناء رؤية تحليلية، تشمل الإنتاج البصري والتشكيلي الحديث وكذا الأنظمة الثقافية والرمزية الدالة، والانتباه إلى ذلك الكم الهام من الإنتاجات والحوامل والأشكال التعبيرية والرمزية التي تمنح إمكانية، تكشف الأبعاد الدلالية والجمالية ومقومات المتخيل الثقافي والاجتماعي للأفراد والجماعات والثقافات التي أنتجتها. إنها بدايات إدراك جرح الجسد والهوية ومقومات التعدد والمغايرة والاختلاف، ومن ثم كل الكتابات والانشغالات الفكرية والإبداعية التي طبعت مساري البحثي والثقافي إلى اليوم.

٢- يهتم منجزك النقدي بخطابات مختلفة من حيث وسائط تشكلها (الخطاب الأدبي، الخطاب السياسي، الخطاب التشكيلي) . إلى أي حد يستطيع هذا الاشتغال العلمي الانحياز لوظيفته النقدية واستراتيجياته التفكيكية التي تدرأ عنه السقوط في خانة الموسوعية .

-هذا سؤال وجيه كثيراً ما راودني، وأعلم أنه مطروح علي، وجوابي واضح حيث أعتبر أن اشتغالي المتعدد على الخطابات البصرية والاجتماعية والسياسية، ليس اشتغالاً على خطابات متباعدة وفي دوائر منفصلة ومعزولة كما قد يبدو للقارئ والمتتبع العادي الذي يعتقد بالفروق والتمايزات الشكلية والمجالية، بل هو امتداد للمنظور التحليلي والدلالي الذي يؤطر معرفتي وكتاباتي، وقد أقول: إن المقاربة السيميولوجية وملاحقة التباسات الدال والمدلول واقتفاء أثر المعنى وانفلاتاته، هي التي تسمح بالانتقال المتصل بين عدة أنظمة دلالية وحوامل خطابية، دون السقوط في ما سميتموه بخانة الموسوعية بحمولتها السلبية كما يتضح من قصدكم. فالانشغال بالواقع في انذهاليته بالمعنى البودرياري، والانخراط الفعلي في الحياة بكل تضاريسها الوعرة وإيقاعاتها المتحولة، يفضي إلى التورط في مسارات الدلالة وإنتاج المعنى من جهة، وفي مغامرة التحليل والتفكيك ومحاولة فهم ما يجري من حولنا، من جهة أخرى، وفي مستويات معينة، قد تنمحي الحدود التقليدية وتنفتح الرؤية على الامتداد والتصادي والتقاطع، خاصة إن كانت الأدوات المعرفية وإمكانيات التحليل والنقد تسمح بذلك، ولا يمكن أن تستكين إلى الموضوع الثابت والمحدود جدًّا، ولا أن تكتفي بدوامة التخصص المحدود جدًّا مدى الحياة، الذي كثيراً ما تحول إلى دائرة مغلقة للتكرار والكتابة أو الحرفة الباردة، وأحياناً لإنتاج السطحية واللامعنى. دعني أؤكد على وظيفة الباحث المثقف الذي يمتلك أدوات التحليل وينتج المعرفة، وينخرط في أسئلة الراهن والتحول في دوائر وجوده، لكن في إطار رؤية ومشروع قد تتبدى عناصر تكامله مع تراكم الإنتاج والمسار.

ذكرت قبل قليل الأستاذ عبد الكبير الخطيبي، وكما نعلم فمشروعه متعدد الأبعاد ومجالات الاشتغال، فبين إنتاجه الفكري الهام جدًّا، خاصة اشتغاله النقدي المزدوج على الثقافة المحلية وعلى الغرب كأفق حضاري وثقافي وعلى المغرب المتعدد، وكتاباته النقدية في مجال الفنون التشكيلية ورواياته الأدبية، وانتهاء بمقالاته في السياسة والمجتمع. ثمة ترابط وامتدادات ولعل عنوانها هو كونه باحثاً ومبدعاً مثقفاً، يمتلك معرفة ورؤية، ومن ثم مشروعاً.

يحضرني أيضاً الاسم الكبير (ريجيس دوبري)، فعندما نتوقف بوعي معرفي ومنهجي عند كتاباته وإنتاجاته ومهامه على امتداد أكثر من نصف قرن، يتضح ذلك الخيط الناظم وأفق النظر الذي يصل -مثلاً- بين مذكراته وبين كتاباته في مجال الصورة، خاصة (حياة وموت الصورة)، ونصوصه التقديمية لكتالوكات الفنون التشكيلية، وبين مضامين اشتغاله وفريق مجلة (ميديولوجي) على الخطابات وتحولات المجتمعات الوسائطية والعالم المعاصر، وصولاً إلى آخر كتاباته في الرأي وحول الصورة الإعلامية وظاهرة الجهاد المتفجر وأمريكا ترومب.

٣- وأنا أتأمل تأويلك للأثر التشكيلي الأمازيغي بمفهومه الموسع الذي ينظر إليه كممارسة ملتصقة باليومي، يحضرني حديث (بول ريكور) عن الهوية السردية، قياساً على ذلك، هل تؤشر تلك الدلالات على هوية بصرية خاصة، وأي معنى تتخذه هذه الهوية البصرية، أهي هوية ناجزة أم أنها مسار دينامي مفتوح على إمكانات لانهائية ودائمة التشكل.

-بما أنه يمكننا الحديث عن اللغة وأنظمة علامات بصرية، فيمكن أن نستعير من السيميائيات اللسانية، ويعود الفضل في ذلك إلى (فرنورد دوسوسير) الذي تنبأ بعلم دلالة أشمل، تصير اللسانيات جزءاً من جهازها المفاهيمي في تناول ومقاربة الخطابات والإرساليات التي تنتجها وتحملها الأنساق الأخرى، ومن ثم إمكانية الحديث عن النص البصري والسرد البصري أو التشكيلي وغيرها. ونعلم أن الهوية السردية بمفهوم (ريكور)، التي أثرتها في سؤالك، ليست قارة ولا ثابتة أو نهائية، بل يمكن دائماً أن تنضاف إلى موضوعها أوسام وعناصر جديدة ومختلفة بل ومتناقضة، وبهذا المعنى فالهوية السردية -كما يقول- لا تتوقف عن تكوين عناصرها وعن التخلص منها. هل ينطبق هذا على الأسناد الدلالية المرتبطة بالثقافة والفنون الأمازيغية التي حللتها واستكشفت بعض أبعادها الرمزية والمتخيلة في كتابي (النار والأثر)؟

يصعب الحديث عن هوية بصرية خاصة أو خالصة، لكن الأسناد والأشكال التعبيرية التي اشتغلت عليها تعتبر جلها إنتاجات تراثية، كالنسيج والتشكيل والمصنوعات اليدوية والمعمار والموسيقى والحكاية، ويمكن القول: إنه عند تحليل التراث، تتضح مقومات الخصوصية؛ لأن الشروط الثقافية والاجتماعية والمجالية نادراً ما كانت تسمح بالتثاقف والتبادل، كما أن المقاربة التأويلية التي اعتمدتها تزاوج بين الرؤية السيميولوجية

والأنثربولوجية، مما يمكن من تحليل ما سميته عملاً بمنهاج الأنثربولوجي الكبير جلبير ديرون (البنيات الأنتربولوجية للمتخيل)، والفعالية الرمزية التي تميز ثقافة معينة عن غيرها. وقد أشرت في خاتمة الكتاب إلى أن هذه المقومات الرمزية والمتخيلة التي تشكل عناصر هوية ثقافية، تمنح إمكانيات هامة للاشتغال والإبداع المعاصر في مختلف الحقول الفنية والتعبيرية والصناعية، في إطار تصور دينامي وتفاعلي وخلاق للهوية والرمزية الثقافية، يستجيب لحاجيات وانتظارات الذوق الحديثة وشرط المعاصرة. وثمة أفق واسع ومجال بكر وخصب للاشتغال وفق هذا التصور الحديث في العديد من مجالات الإبداع البصري، كفنون الصورة والسينما والتصميم والديزاين الصناعي والمجالي والوسائطي والتهيئة والمعمار.

٤- خصص كتاب (النار والأثر) هامشاً واسعاً للجسد وتجليات حضوره في التشكيل والكتابة. وإذا علمنا أن الجسد المعني ينتسب إلى الثقافة الأمازيغية ، أثمة إمكانية للحديث عن جسد أمازيغي له متخيل مخصوص ونظام ثقافي يحكمه؟

الحديث عن رمزية الجسد وعن أنظمة العلامات الدالة سواء اللفظية أو البصرية هو ذات الحديث، والخلاصة التي أشرت إليها قبل قليل هي نفسها بالنسبة لإمكانية الحديث عن جسد أمازيغي، له نظام ثقافي خاص. لكن أعيد التأكيد على أهمية البنيات الأنتربولوجية للمتخيل التي حاولت الحفر في عناصرها الرمزية والدلالية، انطلاقاً من تحليل وتأويل عدة أسناد وإنتاجات فنية وثقافية تراثية وطيدة الارتباط بلغة وبلاغة الجسد الذي يمكن اعتباره وسيطها العضوي والسيميائي، ومن ثم إمكانية اعتبار تلك العناصر الرمزية مقومات هذه البنية واختلافها الثقافي، هذا دون اعتباره جسداً أو متخيلاً خالصاً. وقد تساءلت في خاتمة الكتاب عن إمكانية اعتبار المتخيل الرمزي سنداً ومحركاً للشخصية الفردية والجماعية، يؤثر بعناصره وبنياته الرمزية في الكيان الوجودي والنفسي والاجتماعي؟ وأقول إن جوابي اليوم، هو نعم.

٥- ترى أن الجسد عاش عنفاً مستمراً من قبل الخطاب الفقهي واللاهوتي واختزالاً من قبل الأيديولوجيا وتقزيماً من قبل المعرفة الأنثروبولوجية، يصل الأمر حد كبت معرفي، ما هي برأيك الدواعي الثاوية خلف هذا العنف المستمر.

-الأسباب عديدة، ويمكن اختزالها في الوضع الثقافي والمعرفي بشكل عام. نعلم أن الإطار التقليدي للخطاب الفقهي يقزم الجسد وينفي حيويته عبر التعاطي معه بمنطق الرجس والمدنس ونقيض الروح، والإطار الإيديولوجي الاستهلاكي حوله إلى سلعة في سوق المعروضات سواء كمنتوج أو كوسيط وصورة للغواية والإثارة، وواقع الإقصاء والتشيؤ الاجتماعي والثقافي يعبر عن مختلف تجليات العنف التي تعرض لها الجسد باعتباره كياناً ثقافيًّا ملتبساً، يختزل جوانب هامة من وضعنا الثقافي والاجتماعي بشكل عام. وقد ظل محاصراً أيضاً حتى في مجالات الفكر والفلسفة والعلوم الإنسانية كما يعير عن ذلك

التقابل الميتافيزيقي التقليدي بين الروح والفكر من جهة، والجسد من جهة مناقضة، حيث إن فضل الاهتمام بالجسد كموضوع للتفكير والبحث، أو اكتشاف الجسد -إن شئنا- يعود إلى الفينومينولوجيا والأنثربولوجيا الرمزية التي أحاطته بوضع مفهومي أساسي، إضافة إلى الدراسات الأدبية والفنية التي اهتمت بتعبيراته وإبداعيته. وفي مجالنا الثقافي والبحث العلمي، نعلم أن هذه المجالات المعرفية والمناهج، يطبعها ضعف الانغراس النظري؛ مما يجعل الاشتغال بأسئلتها مطبوعاً بنوع من الارتياب والمغامرة في حقل بكر، يبدو متمنعاً بقدر ما يخترقه من تصورات ومفارقات.

٦- ألا يمكن الحديث عن خطاب استثنائي في اشتغاله على الجسد، يتمثل في الخطاب الصوفي في قاماته الكبرى- كالنفري وابن عربي- التي بلغت به حد التمجيد، وهل يمكن الحديث عن أشباه ونظائر لهذه القامات ولهذه الخطابات في الثقافة الأمازيغية.

-أعتقد أن مقاربة الجسد في مدارج التصوف تجعل منه كياناً لا ثقافيًّا؛ لأنها تسعى إلى تجاوزه أو نفيه، حيث تتعاطى معه إما عبر ترويضه والتخلص من مكانته وفعاليته الذاتية والأنطلوجية -وهذا ما يعبر عنه بالزهد والتسامي- أو عبر اعتماده وسيطاً للانفصال عنه وعن الواقع والعالم الأرضي، من خلال الجذب والشطح والذكر، أو الاختلاء والتأمل. والتصوف حالة ذهنية وروحية عابرة للثقافات وتعلو اختلافاتها؛ لأنه صعود والثقافة انتشار.

أتذكر قول عبد الكبير الخطيبي: ليس الذكر صعوداً عموديًّا-كما يذكر لنا المتصوفة- بل هو تبعثر ونشر للجسد. وقد وضحت كيف أن هذا الجسد ليس قدسيًّا، يسعى إلى التعالي والصعود، بل هو كيان أرضي، يعيش انتشاره من خلال حركته ورغبة الذات، وبذلك تتشكل هويته متعددة وأفقية، رمزية تتحاور فواصلها وصورها المجزأة عبر تعبيراته كما في الموسيقى، بشكل خاص.

٧- في اعتقادي تقدم تصوراً موسعاً للكتابة والتشكيل والصوت، وتعتبر هذه الأنظمة الدلالية امتداداً لرغبة الجسد الجريح، الباحث عن مجال رمزي وبلاغي خاص، إلى أي حد يتصادى هذا التصور مع تصور السيميولوجي المغربي عبد الكبير الخطيبي.

- توقف (جاك دريدا) في كتابيه الكبيرين (لصوت والظاهرة) و(الكتابة والاختلاف) عند الصوت باعتباره جوهر الاختلاف؛ لكونه سابقاً عن اللغة وعن الكتابة وعن الدلالة، وقد حاولت أن أقتفي أثر هذه المغايرة وانزياحها وأنا مشتغل بسؤال فعالية الرمزي وصوت الاختلاف في الشعر الأمازيغي، وقد حللت كيف أن لازمة الموال «ألالايل ألالا دا يلا لا لا لالي...» مثلاً، التي تنتشر في فضاءات أسايس — الفضاء الذي تنظم فيه رقصات أحواش ويحمل ذاكرة الشعر الأمازيغي- وقد استعارتها بعض القصائد الحديثة خاصة عند علي صدقي أزايكو، هي عنوان خاصية التصادي بين الثقافي والمجالي التي تميز تشكل وبنية

الرمزي والجمالي في الثقافة الأمازيغية، والتي استحالت معها بحة الجسد إلى صوت ثقافي وإبداعي اختلافي. وهي نفس المقومات والامتدادات الدلالية التي تأكدت من خلال مقاربتي التأويلية لحوامل وأسناد بصرية وتعبيرية أخرى. واضح إذن، أن اختلاف الدوال وأنظمة العلامات داخل بنية ثقافية ورمزية شاملة لا يخفي اتصال وتقارب أو تكامل المدلولات وتشكل أو إنتاج المعنى، باعتباره قيمة مركبة تصل بين المحسوس والمجرد، وبين الجزئي والبنيوي، وبين المنطوق والمكتوب والمرئي، أو إن شئنا بين الإنتاجات والتعابير التي تترتب عن الأنساق الدلالية الثلاثة، أي: الصوت والكتابة والصورة.

تتضح هنا تواشجات التحليل السيميولوجي وفكر الاختلاف في تناول الدلالة والأنساق الرمزية، حيث تتبدد الحدود (الدالية) واللغوية البسيطة ويتحرر أفق اللغة والفكر والمعنى، وأعتقد أن هذا هو أساس التقاطعات الكبيرة التي تصل بين (رولان بارث) وعبد الكبير الخطيبي و(جاك دريدا)، حتى إنه يخالنا اشتغالهم المتكامل نظريًّا على مشروع واحد. لكن خاصية الخطيبي أنه انتقل بهذه المقاربة الفكرية الاختلافية والسيميولوجية وأجراها من خلال اشتغاله على الأنظمة الدلالية الهامشية والثقافة الشعبية المغربية في سياق مشروع النقد المزدوج وجرح الاسم الشخصي وإبراز عناصر وتجليات ثقافة التعدد والمغايرة.

ولعل اختياري لهذا التفاعل المنهجي، وخصوبة الموضوع وتعدد تعبيراته وأسناده الدلالية، أفضت إلى تكشف مكانة الجسد، باعتباره كياناً اجتماعيًّا ماديًّا ورمزيًّا مركزيًّا في ثقافتنا، ووسيط الفكر والوجدان، حتى إنه يمكننا أن نتحدث عن فكر الجسد بالمفهوم الفينومينولوجي كما توقف عن ذلك (ميرلو بونتي) في فينومينولوجيا الإدراك، وليس عن تعارضهما الميتافيزيقي، حيث يمكن أن أقول بكل تأكيد: إن الدوال والمدلولات الجسدية، سواء على المستوى المادي والعضوي أم على صعيد تعبيراته الوجدانية واللذية أو عكسها الذي يتبدى في إيحاءات الحرمان والإقصاء والتشيؤ، تخترق نظامنا الثقافي المتعدد الأسناد والمصوغات التعبيرية. إنه الجسد الجريح من جراء التناقضات التي تلتفه؛ مما يعيق تحوله إلى كيان واع ومتحرر ومنخرط في آدميته وشرطه الإنسي، فلا يزال ضحية الخطابات الفقهية الاختزالية والإيديولوجية من جهة، ومن جهة أخرى ضحية الشرط السوسيو اقتصادي الذي يرغمه على ولوج دوائر الغواية وإغراءات الصورة والخطابات الإعلامية والوسائطية والتحولات العنيفة والمبتذلة للمجتمع وعوامله الواقعية والافتراضية.

وإذا كانت بلاغة الجرح قد تبدت من خلال عدة دلالات وأنظمة العلامات التراثية التي عبر من خلالها الجسد عن نفسه، وفي مجالات تعبيرية وأسناد ثقافية متعددة، فإننا اليوم لا نزال في حاجة إلى إمكانات المقاربة السيميولوجية والميديولوجية أيضاً- بمفهوم ريجيس دوبري- لتحليل وفهم أزمة جسدنا أو أجسادنا في الراهن، التي تختزل أزمة ثقافتنا ومجتمعنا، وجرحها الذي ازداد عمقاً ووضعها الذي ازداد أيضاً لبساً وتناقضاً.

٨- استناداً إلى التصور السابق، تعيد ترتيب العلاقة بين المنطوق والمكتوب والمرسوم،

وتقول بهشاشة القول بالانفصال، وبالموازاة تصلهم بالجرح المخبوء في الجسد الجمعي واستراتيجياته في مقاومة قساوة اليومي ورهانه على الحجب، أليس المنطوق أقل اختراقاً لليومي؛ نظراً لقابليته للمحو و التزييف.

- صحيح أن القول والكلام واللغة اللفظية بصفة عامة، هي أكثر تعبيراً عن الاجتماعي وأكثر حضوراً في اليومي والمعيشي وفي الثقافتين الشعبية والعالمة على حد سواء، ومن ثم قدرتها في نفس الوقت على إنتاج المعنى وعلى محوه أو تزييفه، بيد أنه عند دراستنا للأنظمة الدلالية التي عبر من خلالها الإنسان عن نفسه وواقعه ورغباته وإحباطاته، خاصة في هوامش المدارات التقليدية للثقافة والحياة الاجتماعية، نجد أن الدال والعلامة متعددان، وأن المدلولات تتقاطع وتتواشج داخل بنية الرمزية الثقافية وامتداداتها، بل يمكن أن نؤكد مع عبد الكبير الخطيبي على خاصية (الهجرة/Exode du signe التي تحمل الدليل بين أنظمة علامات متعددة، وهذا ما جعلني أقر بهشاشة الفصل بينها، خاصة أنه من خلال تحليل بعض هذه الإنتاجات الرمزية كالنسيج اليدوي -مثلاً- قاربت تعبيرات العلامة البصرية والرسم النسيجي وإيحاءات المعيش اليومي وقساوته التي تفصح عنها واعتبرته جزءاً من استراتيجية ثقافية للمقاومة وحفظ الوجود والاحتفاء بالذات وإعلان الرغبة، بل وتحقيقها. إنها بلاغة الرمزي والمتخيل التي تستعير كل قنوات وممكنات الدلالة والتحوير للتعبير عن نفسها، خاصة التي ترتبط دلاليًّا وعضويًّا ورمزيًّا بالجسد ككيان متخيل وحامل للتاريخ الشخصي والجمعي، وراغب وحالم ومحبط وجريح.

٩- هل يمكن لمثل هذه المقاربات إشاعة نقاش نقدي، ينقل الأنظمة الدلالية البصرية الأمازيغية من ضيق التناول الإعلامي إلى أحياز المعرفة التي تصون العمق بالاحتراسات المنهجية من التعميمات المخلة .

-دعوت في خاتمة كتاب (النار والأثر) إلى ضرورة تناول موضوع المتخيل وإلى فهم أنتربولوجي أعمق لمجتمعاتنا ومقومات ثقافتنا – وقد تناولت السؤال على صعيد آخر في كتابي (الأمازيغية والمغرب المهدور)- واستحضرت كلًّا من (جلبير ديرون) و(ريجيس دوبري) اللذين دعيا إلى رد الاعتبار للرمزي كمدخل لفهم الثقافات ولإعادة إبداع مقوماتها ولتجديد الإنسية الكونية. ولا شك أن الكيان الإنسي المغربي، وفي صلب هويته الأمازيغية، هو في حاجة إلى استكشاف مقوماته المتعددة وفهم وإدراك مختلف عناصر وجوده الرمزي، وهذا يتطلب ما سميته تصوراً ثقافيًّا حديثاً، يستند إلى مشروع إبداعي ونقدي اختلافي، قادر على تحرير كياننا من النظرة اللاتاريخية والممارسات والتصورات المكبلة والمختزلة، ومنها أشكال الفلكرة الإعلامية والثقافية الجديدة، وتكريس النماذج الجاهزة Stéréotypes ؛ وذلك لخلق لحظة صفاء الإدراك والوعي بالذات وإضفاء المعنى وإنتاجه، وذلك من أجل الوجود الثقافي بالفعل في عالم متغير، يطبعه العنف والتنميط والابتذال.

تَدوينةُ البدء والاغتراب

عبدالله بن سليم الرشيد - السعودية

ثُلّةٌ نحنُ في المجرّةِ ساحوا　　في يدينا مَزاهرٌ وصَباحُ
قد قرأنا السماءَ نجمًا فنجمًا　　وحفظنا ما دبَّجَتْه الرياحُ
وعرفنا ما أضمرتْه الرياحيـ　　ـنُ وماذا يخبّئُ التفّاحُ
وكشفنا سرَّ العيونِ: جفونٌ　　جارحاتٌ وموعدٌ جرّاحُ
فتلظّت صوفيّةُ الحرفِ فينا　　وتماهى المذبوحُ والذبّاحُ
وارتفعنا في (حضرةِ) العشقِ لحنًا　　دلّلتْه في عُرسِها الأفراحُ
وصحونا لا ما صحونا! أيصحو　　وترٌ مترَفُ الهوى صدّاحُ؟
مشرئبّون لانسكابِ مساءٍ　　من حُميّاه ماستِ الأقداحُ
نتمشّى على ضفافِ المواقيـ　　ـتِ، جنونٌ أسمارُنا وانطراحُ

• • •

كان هذا ضُحًى لذيذَ التناغي　　ثم عاشتْ به العَشايا القِباحُ

فأنا الآنَ مَوقِدٌ تتلظّى   فيه من رعشةِ التخومِ جراحُ
ضاع بابي وإذْ عثرتُ عليه   بعد لأْيٍ تكسّر المفتاحُ!
الغريبُ الغَويُّ جفّت أمانيـ   ـه وماجتْ في قلبِه الأشباحُ
يحتويه الزمانُ في إصبَعَيْه   بلبلاً قُصّ ذيلُه والجناحُ
ويرى في طريقِه عثراتٍ   لمُخبِّين ما استراحوا وراحوا
وإذا جاء قريةً حدّثتْه   عن تفاصيلِ حزنِها أرواحُ
بين أشلائِها حقائبُ صمتٍ   وعليها من الغموضِ وِشاحُ
جُدُرٌ تسنُدُ السكونَ وخوفٌ   وظلامٌ يجتَرُّه المصباحُ
فالغريبُ ارتوى بكاءً أُجاجًا   ليس بين الدموعِ دمعٌ قَراحُ
خُطوتاه تردُّدٌ ورجوعٌ   وانغلاقٌ أهواؤُه لا انفتاحُ

• • •

كيف لي أن أراوِدَ الحقْلَ عن نُعـ   ـماه؟ شوكٌ أصابعي ورِماحُ؟
كيف للغيمِ أن يرقَّ لروضٍ   ومُحاميهِ قانصٌ نبّاحُ؟
هل أغنّي (يا ليلُ)؟ شاهَ سؤالي!   أوَ يغري بالرقصِ صوتٌ وَقاحُ؟

• • •

إن قلبًا فيه الظلامُ تمطّى   ليس يُغنيه أن يَرِفَّ صباحُ

الفصل الأخير من سيرة الطائر المحكي ..
أصداء صوتٍ لم يَصِلْ!

سعود بن سليمان اليوسف - السعودية

لصوتي الذي ما زال في ذمّةِ الصدى | أُراوِدُ ثغرَ الدهرِ.. حنجرةَ المدى
أنا الدربُ من زوّادةِ الخطوِ مُتخَماً | فلم يَبقَ لي خطوٌ ولا دربيَ اهتدى
وعاهدتُ دربي والحداءَ على السُّرى | فلم يَعِ ركبي موثقَ الدربِ والحدا!
ولي فكرةٌ كالعذقِ، هل ثَمَّ نخلةٌ | لتقنعَني أن المدى ليس غرقدا؟
رعيتُ قطيعَ الحلمِ في روضةِ المنى | وحولي رعَتْ قُطعانَ كابوسِها المُدى
أضمّدُ بالنجْماتِ ليلاً مجرَّحاً | وما زلتُ ضوءاً في الظلامِ مخلَّدا
من الأمسِ إذ يحتلُّ مسرحَ حاضري | وتهمتُه الصغرى اغتيالاتُه الغدا
أتيتُ إلى الدنيا ولي فكرةُ الردى | وأتعسُ عُمْرٍ أن تعيشَ لتولَدا
ومَن رحِمُ الأغلالِ كان مقرَّه | بروحِ امرئٍ حُرٍّ رأى الموتَ مَولِدا
فعارٌ إذا خطّت مسيرتَها الوغى | مجيئُك دِرعاً في الوغى.. جِئْ مهنّدا

سعود بن سليمان اليوسف - السعودية

عليَّ عزيزٌ أن أرى صوتَ أمتي بجغرافيا الأصداءِ صوتاً مشرَّدا
وما أتفهَ الإنسانَ حين ترى له لساناً بلا صوتٍ، وفكراً موطَّدا!
فما الغيمُ تهمي دونَ رعدٍ غُيوثُه كما الغيم يهمي بارقاً ثم مُرعِدا
إذا الفكرُ لم تهطل شموسُ انعتاقِه ذوَى صبحُه واستُنبتَ الليلُ سرمدا
يعزُّ عليَّ الليلُ يمضغُ لونَه ومن حولِه تلقى الصباحَ مبددا
وسيَّانِ عندَ الصُّمِّ صوتُكَ مُصلَتاً له لمعةُ المعنى وصوتُك مُغمَدا
أنا نكهةٌ كالجمرِ في شَفَةِ الشتا وهل غيرُ نارٍ لو تُخاطِبُ مَوقِدا؟
إذا جرحَ الفلّاحُ خاطرَ حقلِه تفتّقَ بَوحاً حقلُه وتنهّدا
بحنجرةٍ بَحّاءَ تنزفُ صرخةً أنبّهُ نُوّاماً وأوقظُ سؤددا
وصُغتُ اشتعالاتِ الإباءِ بنبرةٍ لتقرعَ سمعاً في مدى التيهِ مُوصَدا
أنختُ لها التاريخَ كي تمتطيْ العلا وما اخترتُ إلا شرفةَ الشمسِ مَقعدا
على صهوةِ الأصداءِ أردفتُ صرختي تَرودُ فضاءَ بالوجومِ مُلبَّدا
أخبّئُ في ظلّي لقيطَ بنَ يعمرٍ وأنشرُ في الآفاقِ خوفيَ هدهدا
على طائرٍ من كبرياءَ بعثتُها فلا الطائرُ المحكيُّ لاحَ ولا الصدى!
وأوجعُ من صوتٍ يرودُ المدى سُدى إذا ارتدَّ ترجيعُ الصدى متمرِّدا

البَيداءُ وَ الجَنِينُ المُرتقَب .. تَحِيَّتَانِ للأُنثَى !!

فهد أبو حميد - السعودية

عَذراءَ تَحتَمِلُ البيداءُ بُحَّتَها ... فِي خَلْوَتي تَغْزِلُ الإنشادَ جلبابا
تأتي إليَّ على البُنِّ الذي احتَشَدَتْ ... فيه الأهازيجُ أَسْرَاباً و أَسْرَابا
فِي تَمرَةِ البَدَوِيِّ القحِّ يَنْفُثُها ... شَجْوُ الدُّهُورِ تحِيَّاتٍ و ترحَابا
كما تُحَرِّضُها الأشواقُ تَشطُرُني ... بِمُدْيَةِ الوَعْدِ مَحمُوماً و خَلَّابا
بَعضي يَثُورُ وَ بَعضي دونما شَغَبٍ ... يَخْتَطُّ فِي (قَلَقِ الأَلوَانِ) محرَابا
هذا (رَمَادٌ) يَشدُّ اللَّحنَ مُكْتَنزاً ... فِي رِبقَةِ الليلِ إنْ ولَّى و إنْ آبَا
يَجْتَرُّني فِي مَفَازَاتِ الرُّؤَى سَفَراً ... بينَ النَّقيضَينِ فِي تيهِ الخُطى ذَابا
وَ ذَا مدَادٌ إلى سَفْحِ (السَّوَادِ) هَوَى ... جرحاً يُنَاجي الطِّلَى كَرْماً وَ أَكوَابا
يَشتَاقُ أَنْ يعقدَ الإيحَاءُ مِئزَرَهُ ... حَتَّى يُهَرْوِلَ حَولَ الظِّلِّ مُرْتَابا
وَ تلكَ أُنشُودَةُ البَيدَاءِ جَاثيةً ... عَلَى (البَيَاضِ) يَضُمُّ الحُلمَ أَحقَابا
رَبَابَةُ البَدَوِيِّ الآنَ مَاثِلَةٌ ... حَنَّتْ فَأَحْيَا ضَميرُ الرَّملِ زِريَابَا
غَنَّى بها فاسْتَفَزَّ العشقَ و امْتَشَقَتْ ... أُمُومَةُ الغَيمِ ثَديَيْهَا وَ قَدْ طَابا
يَا غَيمُ أَرْضَعْتَ هذي البِيدَ وَسوَسَةً ... شَابَتْ عَلَى قَهْوَةِ البادي وَ مَا شَابَا
أَلهَمتَهَا فِتْنَةَ الأَثداءِ فِي خَفَرٍ ... يُجَاوِزُ الفَضْحَ تَصريحاً وَ إِطنَابا
عَتَّقْتَهَا فِي دِنَانِ الطَّيفِ ثُمَّ أَتَتْ ... خَطْواً عَلَى تَرَفِ الإِحسَاسِ جَذَّابا
أَعتَقْتَهَا مِنْ عِقَالِ الوَصْفِ فَاحْتَمَلَتْ ... سَنَابِلُ الحَدْسِ فَجراً طَالَمَا غَابَا
مَازَجْتَ حَتَّى صَهيلَ الخَيلِ فَاتَّكَأَتْ ... عَلَيه شَيْخُوخَةُ الأَنْغَامِ إِعْجَابا
الرَّملُ مَا الرَّملُ قِدِّيسٌ يُطَارِدُهُ ... طُهْرُ الأَسَاطِير يَسْتَجْديه إِنْجَابا
سَرَى بِهِ رَونَقُ الأُنثَى فَلَقَّنَهُ ... تَعويذَةً تَجْعَلُ الأَحقَافَ أَعرَابا
هذي هِيَ البِيدُ إِذْ تَكتَظُّ شَاخِصَةً ... فِي نَحرِ أُنثَى تَرَى الأَفلَاكَ خُطَّابا

سبخ الآهات

حاتم الجديبا - السعودية

لأنَّ ضـبـاب الأمـنـيـات مـطـرَزُ … تـوسَـعـتُ في الآمـــال.. لا أتحـــرَزُ
تعانق كتماني مع النُّبلِ..أخصبتْ … تجاعيد إشـراقـي، وعكسي مميَّزُ!
وأمطـر (نيساني) على زهو ضفّتي … لـيـهدم عـبـثـاً طـافـحـاً.. يـتـهـزهـزُ
تَـرَقَّـتْ بِـيَ الأفضال أسباب صرحها … فـعـانـقـتُ رؤيـــاي الـتـي تـتـحـفَـزُ

رويـدكَ يا جـود الـتـطـاول في دمي؛ … فـمـا زال لـلاعـيـاء صـيـفٌ مُـقَــزِّزُ!
سـرى الأمـلُ الخـوّاف يحبك لُـؤْمَـهُ … عـلـيَّ.. وأظـفـار الـنـفـاق تُجَــوِّزُ

• • •

أكـدّس أخــلاق الـظـنـون مـغـفّلاً … هي النِّـيَّـةُ البيضاء في الخبث أعجزُ
يـطـوف عـلـى ذاتـيّـتـي سـيـل لـذعـة … يُــذَرِّي هدى التنبيه.. والحدس يفرزُ!
شـفـافـيّتي مـزكـومـةً.. معنويّتي … مـكـسّـرة الأعــــراق.. لا تـتـجـهّـزُ
فمن صدمتي.. يغدو شعاعي شراسةً … تـنـمّـص حــرفي.. لـلـحـماقـات تـخـبـزُ

• • •

ولـغـوٌ هـزيـلٌ، فـــارغُ الجــاه، مـاكـرٌ … يُـعَـنْـكِـبُ تـفـسـيري.. عـن المـتن ينشزُ
(هَـبَـنَّـقَـةٌ).. يطهو أسانيد حنظلي؛ … لكي يغرف الإحباطُ ما السّخف يركزُ
تـوسّـدتُ قـهـراً فـاقـع الـكـربِ.. بينما … تَـمَـتـرَسَــتِ الـشـكـوى بـصـمـتٍ يُـعَـزِّزُ

• • •

على سبخ الآهــات.. أشـرعـتُ حرقتي … ســلالـم جـــرحٍ هـــادرٍ.. يـتـمـركـزُ
تَمَرَّغْتُ في حمض الحكايات.. أقتفي … مـلامـاً.. بـأطـنـان الـشـنـاعـات يـرمـزُ
فهل تكتفي الأحـزان عن نبش عتمتي؟ … وهـل يضمحلُّ الـشـؤم عنّي ويعجزُ؟

• • •

لـكَ الله يـا عـمـري.. تـرفّـقْ بواقعي … لـعـلّ انـثـيـالات الـكـرامـات تـبـرزُ

المائدة

ناصر الجاسم - السعودية

قدحان..شمعتان..خمر وعسل وبيض سمك..فجل وجرجير وريحان..أظافر.. عظمة حُق لرجل ميت وفرخ دجاجة مريض وسم ثعبان نهري.. كتاب شمس المعارف ونجمة تضيء في السماء السابعة.. هي لا تأتي وهم يأتون إلى المائدة من فوق سطوح البحار ومن المقابر والخرائب وكهوف الجبال وهو يطلسم والدخان يظلل وجهه المتعب:

سكروش مسمشوش أربدوش نسمشوش

سكروش مسمشوش أربدوش نسمشوش

حضروا.. اتخذوا مقاعد للسمع والطاعة.. تهيؤوا للتسخير.. قال لهم ورغيف الخبز الأسمر أوشك أن يبرد في يده: أنشدوني ما قاله مملوككم فيها من شعر.

قال البري: تلا عليّ شاعرنا الملك جمروش وقد عاش ثلاثمئة عام وأدرك مولدها في العقد الأخير من عمره الآتي [١] :

حديدة بنت ماوية عليها صوغ جدتها

أبوها ساكن البدع وأمها شيخة النعيرية

وروى جدي أزبدوش عن جده سمسوس وقد عاش مئة وخمسين عاماً وأدرك صباها الآتي:

ارفع الصوت يزمي لك جميل الحلايا

لا تشوف العلم وتصير نفسك ردية

زفر ونفث وعقد العقد وزاد في المائدة حتى أمست: سبع خرزات زرق.. دم فتاة فاسد.. بول طفلة.. شعر رأس وعانة من امرأة عاقر.. أربع عشرة إبرة بيضاء.. حافر حمار.. أحرف مقلوبة لآية قرآنية..مني ذكر.. وقرأ الطلاسم والغضب يوقف شعره [٢] :

بسبسوس نمنوس أرننوس نسنسوس

بسبسوس نمنوس أرننوس نسنسوس

ثم هددهم بالحرق ورسم لهم مراده قائلاً: ضعوه لها في قاع بحر مظلم لا يعبث بمائه أتباعنا ولا تسكنه قبائلكم، أو ادفنوه في قبر طري، أو أسكنوه رأس طير كثير الهجرة والترحال، لا يعشعش في رؤوس الأشجار، ولا يضع بيضه في أخاديد الجبال وستأتي.

قال الأرضي: وقفت سنين عديدة على عتبات الفروج، ومنعت حمل نسائكم من رجالكم، فأعفني من هذه المهمة.

قال السماوي: ركبنا ذكراً فوق ذكر وأنثى فوق أنثى حتى وصلنا السماء السابعة واسترقنا السمع وأحرقتنا الشهب، فانظر غيري ومن هو أقوى مني.

قال البحري: سكنت الأرحام وأزهقت الأرواح الصغيرة في شهورها الأولى، اطلب مني أي شيء إلا الإتيان بحديدة.

أجحظ عينيه ومد عصاه الغليظة نحوهم وطلسم بطلاسم الحرق:

يخموخ جفشوخ خمخوخ نخنخوخ

يخموخ جفشوخ خمخوخ نخنخوخ

توسلوا إليه حين بدأت آثار الحرق تظهر على أجسادهم..خافوا التراب والماء؛ فقالوا باكين بصوت واحد: كيف ندخلها وهي لا تحزن.. لاتغضب.. لاتفرح كثيراً.. إنها أكثر تحصيناً من قصورنا المرمرية!

قال لهم بعدما ارتخى: ادخلوها من فتحات جسدها التسع.. أنتم ثلاثة وهي واحدة.. والبري يبقى هنا ينشدني ماقاله ملوككم فيها من شعر حتى تأتون بها.

قال الأرضي: هي في طهر دائم!

قال السماوي: إنها لاتكف عن الاستعاذة منا ومنكم!

قال البحري: مساماتها مغلقة حتى على الفاتنين من خلقكم!

قال لهم وقد ازداد رخاوة وحزناً: إليكم قرباني الأخير: عظمة حق لرجل ميت من معاطن إبل في نجد.. وفرخ دجاجة مريض فقس في غابات أفريقيا.. وسم ثعبان نهري لم يغادر أنهار الصين.. وأظافر رجل قاتل من سجن في أصفهان.

قالوا في صوت واحد: أردنا أن ننكحها فلم تفتح فخذيها لنا!

فتح صفحة جديدة في كتاب شمس المعارف لما فزع من قولهم الأخير ليبحث لهم عن طلاسم حرق جديدة.. وحين وجدها اختفت النجمة المضيئة من السماء السابعة فصفعوه على وجهه فأصبح أعمى واخضر رغيف الخبز الأسمر وييس الفجل والجرجير والريحان وهاجم النمل الأسود العسل وبيض السمك وبقي من المائدة: خمر وقدحان وشمعتان.

---

(١) شعر منسوب إلى الجن، والبدع والنعيرية أسماء أماكن في شرق المملكة العربية السعودية.

(٢) شعر منسوب إلى الجن.

المُسَافِرةُ وَحْدَها

هاني القط - مصر

ماذا فعلتِ بي يا فاطمة؟... الكمساري الذي تعوَّد الصخب، وقضى كلّ العمر يمرق بين أكتاف الناس، يعلّم بالقلم تذاكر الراكبين ذهابًا وإيابًا، صار يمقت الزحام، متخذًا من المنعطفات والطرق الجانبية سبيله، حتى لا يرى أحدًا سواك.

أبقيتِ الحزن يا فاطمة وقطفتِ من على شفتي بسمتي، وعندما حاولت التسلّي بحيلة قديمة وذهبت إلى صالون الحلاقة المجاور للمنزل، اجتمعَ الناس حولي آملين أن آسرهم بالحكي كما تعوّدوا، وأنا الذي إذا تكلّم أخرجَ من جرابه العجائب، فلا أدع فرصة لأحدهم أن يحرّك ساكنًا، وبمجرد أن رأيت طيفك أمامي؛ تاه الكلام على لساني، وتبخّر ما أرويه في غلالة الشرود، وفور أن أشرتِ بإصبعك إلى البحيرة، انسحبتُ مباغتًا المنصتين لي غير آبهٍ بندائهم:

-إلى أين يا عم حسين؟

لم أَرُدّ، وسعيت قاصدًا بيتنا. وضعت طعامًا يكفي حبيبين في كيس بلاستيكي، واشتريتُ سِنّارة من محلٍّ في طريقي، منعطفًا من مدقّ تُرابي هجره الناس، انسللت بما معي، يملؤني الشوق، ويشغلني السؤال الذي لم أتجاسر وأسأله لك:

-لماذا البحيرة يا فاطمة؟

من فرط شغفي وصلت بسرعة، وعلى الجسر جلست وحيدًا، أنظر إلى الضفة البعيدة بعد أن فردت خيط السنّارة وشبكت بسنّها خبزًا رطبًا، ومن طول انتظاري لك؛ سهوتُ حتى أكل السمك الطُّعْمَ كلَّه، أخرجتُ السِنّارة ووضعتها بجواري متألمًا، لأغنّيَ بأسى أغنيتنا الشجية: يا مسافر وحدك.

لماذا أشرتِ إلى البحيرة يا فاطمة؟ ولماذا لم تأتين لي هناك؟! تضربين المواعيد وتخلفينها، وأنا المجبول بالسعي وراءك؛ أؤوب كلّ مرة إلى حجرتي كسيرًا، أتعذّب بوطأة

الليل، وأنتِ تعرفين أن خوفي من الليل أكبر من خوفي من الموت. ألا تشعرين بي ودقّات قلبي تعلو على صوت أنفاسي المتسارعة، أتدثر بالغطاء حتى شعري، وأستعجل ضوء النهار، فإذا خذلتني بولتي حبستها قدر ما أستطيع، حتى إذا لم أطق، أنهض متثاقلاً إلى الحمام، مغمضًا عينيَّ كي لا يفترسني شبح الظلام، أتبوّل مرتعشًا ثم أرجع سريعًا أتعكّز بيدي على الجدار كالأعمى، أتكوّم في الغطاء مؤتنسًا من الصمت بصوت الراديو، الذي سلّمني مرّة فريسة لصمت الظلام حين فرغت حجارته، من بعدها صرت أودع في جيبي أربع بطاريات جديدة احتياطًا من مكر الليل، يومها ناديت روحك أملاً في الوَنَسِ من وحشة ليلٍ قاسٍ، لكنك لم تأتين.

ماذا أبقيت لي هنا يا فاطمة غير وجع الذكرى، صرت لا آبه بالأشياء التي كنت أعشقها، فما عاد في قلبي شوقٌ للمطر، كانت النسائم تملأ صدري عندما ينقر القطر على النافذة، أجمل أشواقنا كانت في تلك الليالي، فعلى السرير المقابل للشبّاك نتطلّع بفرح لقطر المطر وهو يسيل على سطح الزجاج، نتداعب بأصابع أقدامنا تحت الغطاء ثم تغمرنا الخواطر المرحة الحالمة حسب إيقاع المطر.

الخوف يطاردني الآن من كلّ اتجاه، وأنا الذي ما خشيت من شيء طالما كنتِ معي، أنت من علّمتيني المغامرة، بل أنت أوّل وأغلى مغامرة، فكلما سمعت صافرة قطارٍ إلا وتذكّرت ذاك اليوم. رأيتك فلم أتحرّك من العربة التي كنت تجلسين فيها، بقيت واقفًا أحملق في وجهك الأبيض، أحسست من أول نظرة أن هذا الوجه يخصّني أنا، دفعني قلبي وراءك عندما هممت بالنزول، تركتُ كل شيء، ساعيًا خلفك مثل المجذوب، لا أفكر في العواقب ولا آبه بالخطر، بلدتك لم تكن قدماي قد مسّتها من قبل؛ لكنني أحسست بألفة غريبة عندما وطئتها، تبعتُكِ وأنا ممسوسٌ بسحرك، وبلا وعي حاولت الدخول وراءك، طرقتُ الباب الذي حاولتِ أن توصديه في وجهي، ولم أتحرّك حتى عندما صرختِ تدارين على حمرة وجنتيك الخجلة خلف الباب المغلق:

-ماذا تريد؟ أبي سيقتلك!

كم كنت رحيمة ووديعة ومرتبكة، وأنت تفتعلين القسوة، أما أنا فكنت مطمئنًا حتى عندما خرج أبوك بعصاه الغاشمة ليضربني، لم أكن قد أعددت ردًّا مسبقًا، خرجت الكلمات من فمي لتفاجئه بطلبِ يدك، ظنّني مختلًّا، فأخرجت له كارنيه الوظيفة، فنكس العصا وبعد شهر كان العُرس في بيتٍ قريب من بيتك، استجابة لشرطك الوحيد. أنا لم أرفض لكِ طلبًا واحدًا؛ فلماذا تضربين المواعيد ولا تأتين يا فاطمة؟

يشكّ الناس في توازن عقلي، ينظرون إليّ وأنا على حافة الجسر أدلي قدمي أطوّحها

كالأطفال، أحدّق في غصون الصفصاف حين أكلّمها وهي تحني بأفرعها إلى الماء الجاري تودّعه، ومن غيرك يدري أن حال الغصون حالي؟ فأنت مائي المسافر عنّي منذ سنين إلى المصبّ، تركتيني ولم تُبقِ لي غير أغنية غنّيتها معك مَرّةً.

أنا لا أذهب إلى البحيرة لأصطاد يا فاطمة، بل أذهب ليصطادني الحزن. أحدهم أتى لي بسمكتين وحاول أن يودعهما كيسي كهدية للرجل الذي دائمًا ما تخرج سنّارته فارغة، لكنه تعجّب حين نظرت له مبتسمًا وقلت: "أنا لا آكل السمك يا ولدي". وعندما هاله جوابي، مستنكرًا سألني: "ولماذا تأتي البحيرة لتصطاد يا عم حسين؟ قطّبت جبيني وبقيت صامتًا حتى تركني الشاب لعزلتي، وقتها ضاق قلبي بالحزن، فتشت في الراديو عن أغنية خفيفة؛ تنسيني الوجع، ولما لم أجد غنّيتُ: يا مسافر وحدك، فخرج الكلام ممزوجًا بالأسى.

صلّيت الفجر يا فاطمة بين خمسة عجائز وشاب صغير توفي أبوه حديثًا، فأتى به جلال الموت إلى المسجد، انصرفت آخرهم إلى بيتنا، تناولت ربع رغيف بقطعة جبن بلدي، وخرجت مسرعًا لألحق بالعربة الذاهبة إلى المدينة، وقفت على باب مكتب البريد وكنت أول من دخل، حيّيت العاملين كلّاً باسمه، عدَّ الصرّاف النقود لي، وأشار إلى مكان التوقيع في الاستمارة، وضعت النقود في جيبي، وانتظرتك على باب السوق لنشترى ما تحبينه، فلم تجيئي. اشتريت وذهبت بشوقي إلى القطار، لماذا القطار؟ سألت نفسي ولم أعِ جوابًا. حدّقت في العربات وفي كلّ الوجوه وبالقرب من الكرسي الذي خلتك تجلسين عليه، أحسست بالعرق ينزّ في وجهي وأحسست بالألم. رجعت أجرجر قدمي، وضعت بثقل ما في يدي من أكياس أمام باب الحلّاق، ولما شعرت بوخزة الألم أقوى بين أجنابي، سحبت كرسيًّا وجلست هامدًا، وأنا أمسح العرق المنهمر من على وجهي. غام نظري فإذا أنت بين يديَّ حقيقة يا فاطمة، شعرك الفاحم ينسدل عاريًا على ظهرك، وكفّك ممسكة بسنّارة تدليها في البحيرة، الريح تطوّح أغصان الصفصاف وإلى جوارك تجلس أمي، تتلفّت إلى عينيك اللامعة وتضحك بعلو صوتها، تشبك لك فتات العيش الرطب في سنّ سنّارتك، وفور أن تدليها إلى الماء، يمسح عازف يرتدي معطفًا من سحاب على أقواس كمانه، عازفًا لكما ولثلاثة أطفال لهم أجنحة الملائكة ووجوه تشبهني: يامسافر وحدك!

حكيت لكلّ من زارني في المستشفى عن كل ما رأيته قبل إغمائي وحكوا لي عن الصرخة التي سمعها الجالسون من وخزة ألمي، صاحبت كلّ المرضى والممرضين وكلّ الأطباء. ورغمًا عنّي أتسلّل من المستشفى عند الغروب، منساقًا وراء طيفك، علّه يكون موعدنا. من شقّتي أحضر السنّارة، لأسير وحدي، يلفّ الظلام جلبابي الأبيض، أخطو خطوات مثقلة حتى أصل إلى البحيرة وأجلس متعبًا. أدلي سنّارتي إلى الماء بلا طعم، وأبقى أحدّق في صفحة الماء الذي قَبَّلَهُ القمر، ورغم الظلمة ووحشتها أُغنّي بلوعة أغنيتنا الأثيرة وأنتظر.

ملف العدد

الفن التشكيلي

- تحت الظل وفوق الشجرة(نظرة في أصل اللون والكلمة)
- الفن التشكيلي والتصويري العربي المعاصر سوق في تطور مستمر بقلم: صفية بلمنوار (جامعة باريس سان دوني - فرنسا)
- جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، لكلود عبيد
- أرشيف فن القصص المرسومة المغربية إبداعاً ونقداً

تحت الظل وفوق الشجرة
(نظرة في أصل اللون والكلمة)

د. عوض بن إبراهيم _ السعودية

عندما نتحدث عن الكلمة في السياقات المعرفية فإننا لا نعني بذلك أنها أساس لما يأتي بعدها من استنتاجات، بل إنّ الكلمة شيء مهم في بناء المعرفة البشرية، لا يقل عن أهمية المصطلح، وليس المصطلح ناتجًا عنها، إنها فن مكتمل كما أنّ المصطلح -أيضًا- حدثت له عمليات بنائية؛ ليكون فنًّا مكتملاً.

والكلمة بذاتها فن مستقل، وينبوع عاطفي يثير في النفس مشاعر يقودها التفكير المنهجي ويضم إليها ما يُمكّنه من تأسيس المصطلح الذي يقف مع الكلمة على مستوى واحد في مهمتهما المعرفية لتأسيس عمليات التواصل البشري، ومن ثمّ الخروج بمفاهيم، تعزز النقل المعرفي، وتقوّي الاتصال البشري.

إنَّ الكلمة أقرب للنفس الإنسانية من المصطلح؛ لأنَّ المصطلح عبارة عن جمع كلمات ثم استخلاص القاسم المشترك بينها والتعبير عن ذلك بلفظ واحد يكون موضع اتفاق بين مجموعة بشرية، تحمل خصائص متشابهة، وقد يكون موضع اختلاف، يقود إلى حوارات تنطبع بأشكال سيئة، تسمى الخصومة، أو إيجابية، تدعى حوارات وتفاهمات.

ومن خلال التأمل في الكلمة والمصطلح، نرى أنَّ الكلمات: أدب، فن، شعر، فن تشكيلي وغيرها من الكلمات الفنية، تثير في النفس مشاعر إنسانية ذاتية، فالأدب يذهب بالنفس نحو المثالية الخلقية، والعادة الحسنة المكررة، وقد يثير معاني الجهد في معالجة السلوك. وتثير كلمة (الفن) مشاعر ارتياح، تمس الحواس الخمس؛ لما تتميز به من شكل يتصف بالدفء والحنان والعطف المتصل بالمحسوس، والذي يتغلغل في النفس عبر منافذ الروح؛ ليقودها نحو التجربة الإنسانية بشكل موجز حتى تختلط عناصر الفن والأدب بالقلب، ويكون منها تهذيب الروح، وتنمية العقل، وتحسين

السلوك، واستقرار الضمائر، والسكون.

وإذا ما التفتنا إلى مصطلحي الأدب والفن فإننا سنلتقي بمفاهيم متعددة لها، تتخذ ترتيبًا تاريخيًّا، وبعضها يتصل بالانعكاسات النفسية، وأخرى تتصل بالعادات الاجتماعية، لكن الذي يمكن للمرء أن يدركه من هذه السلسة المعرفية الجميلة أنَّ المصطلح في أصله كلمة، والكلمة أرض بكر، تغدو عليها سحائب التفكير، فتمطرها بما شاءت من عمليات ميكانيكية، تنتج من خلالها رؤية واضحة، تضع أرضية صالحة للتفاهم عبر المصطلحات التي كانت نتيجة التفاهم.

وينبغي لنا أن نتأكد مرة أخرى من أن المصطلح ثمرة تفكير منهجي، أوجد رؤية واضحة، اقتضت عملية تواصلية بين مجموعات بشرية، تفاهمت عبر الكلمات في سبيل إنتاج المصطلحات، ولا يعني ذلك أنَّ كل مصطلح هو ذو تعريف واضح، مستقر بين البشر، بل إنَّ قضية التفاهم التي أنتجت المصطلح ليست برهانا على اتفاق الناس؛ لسببين: أولهما اتساع أطراف العملية التواصلية عبر الزمان والمكان، والآخر تعدد طرق التفكير.

وإن من الأشياء المهمة في إدراك العلاقة بين الفن والأدب أنَّ الفنّ خصيصة إنسانية، والإنسان روح من الفن وكذلك الأدب، ولذلك يتخذ الأدب والفن شكلاً يعبّر عن نفسه في عملية النقل المعرفي، وقد تتعدد الأشكال الأدبية والفنية، لكنها تنطلق من أساس مهم، تتفرع منه كافة الأشكال فنية أو أدبية، فالأدب يتخذ من التركيب والضم أساسًا في إبراز روحه، والفن يتخذ من التنسيق والألوان أساسًا في جذب الإنسان إليه.

ويظهر من التأمل أنَّ الأدب والفن يحاولان ملء الفراغ في حياة الإنسان، فالألوان والكلمات أدوات تملأ الفراغ، وتصنع أحداثًا تميل لها النفس الإنسانية؛ لما رُكِّب فيها من البحث عن الحقيقة، والتلذذ بالمعرفة، ويمكن استبدال كلمة الفراغ بالسكون فتصبح الألوان والكلمات أدوات لملء السكون المحيط بالإنسان، وعندها تصدران أصواتًا تخترق السكون الإنساني، وتقوده نحو الزوايا التي يشير لها الأديب والفنان.

إنَّ اللون والكلمة عنصران من عناصر الروح، ويمكن القول بأن الإنسان لونٌ وكلمة، يمنحهما الإنسان روحه فينتجهما، وينعكس إنتاجه عليه فيرتقي بهما نحو الإنسانية، ولا يمكن تفضيل أحدهما على الآخر؛ فاندماج الألوان في اللوحة، واشتراك الألفاظ في الأدب هو الإنسان بكل تفاصيله الصغيرة، ويمكن تصوير علاقة الفن والأدب بالإنسان بحلقة الأعرابية المفرغة لمّا طلب منها بيان أحظى أولادها بمحبتها، فقالت: هم كالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها؟!

الفن التشكيلي والتصويري العربي المعاصر*

سوق في تطور مستمر

بقلم: صفية بلمنوار (جامعة باريس سان دوني - فرنسا)

ترجمة: خديجة حلفاوي - المغرب

ملخص:

كان المشهد الفني في العالم العربي سابقاً في نشأته لما اصطلح عليه بـ(الربيع العربي) في الواقع، انخرط الفنانون العرب منذ سنة ٢٠٠٥-٢٠٠٦م بشكل واضح ضمن سوق الفن في سياق العولمة. وتبعاً لذلك، انخرطت العديد من الدول (المحيطية) في إعادة تصميم المشهد الفني الدولي، والمشاركة في حركة العولمة. على الصعيد الإقليمي، ظهرت العديد من المبادرات المتميزة في دول الخليج العربي لمواكبة هذه التحولات، ولاسيما فيما يتعلق بالعروض الثقافية والتجارية – مشروع متاحف جزيرة السعديات، خلق معارض فنية معاصرة بدبي وأبو ظبي، مزادات كريستي أو سوثبي (Christie'souSotheby's). شكلت هذه الروافد العملية علامات مؤسسة لتطور حركة الفن والدفع بفنانين وطنيين (لبنان، سوريا، مصر...) قادرين على اختراق السوق الوطنية؛ وحتى الدولية. بعد وضع هذه الحركة الفنية في سياقها (الجيوسياسي)، تقترح هذه الورقة تحليل وضعية الإنتاج الفني في العالم العربي (الفن التشكيلي والتصويري)، في علاقته بإشكالية الانخراط في (الاقتصاد الدولي للفن / l'économie internationale de l'art)، وفي إطار صيرورة التسليع والمأسسة التي تضع مجموعة من الترابطات بين السوق المحلية والسوق الدولية. إن مسألة اندماج الفنانين في الحقل الثقافي، بحثاً عن التجانس والشرعية، ستوضح بعضاً من تساؤلات هؤلاء الفنانين حول الخوف من (توجيه ثقافتهم) واستيعاب (التعدد الثقافي) من قبل عالم الفن المعاصر. في هذا الصدد، يعرض المصور والفنان المصري يوسف نبيل إنتاجاً فنيًّا، يشكل إطاراً مرجعيًّا محليًّا ودوليًّا في الآن نفسه.

• • •

أضفى التطلع إلى الديمقراطية نفحة جديدة على العالم العربي، أسهمت وضعية الصراع الدائم في تعزيز حضور الفن في المشهد الثقافي، رغم الأوضاع السياسية والاجتماعية ببعض البلدان، وأضحى المشهد الفني جزءًا لا يتجزأ من سوق الفن (الدولي) المعاصر، الناشئ. كما أشار إلى ذلك تقرير (أرتبريس ٢٠١٠-٢٠١١م / le rapport Artprice ٢٠١٠-٢٠١١) حول سوق الفن. بدأ الفنانون العرب المعاصرون منذ سنة ٢٠٠٥-٢٠٠٦م في الانخراط

في دور العرض والمزادات الفنية، يشهد إنشاء مزادات متخصصة (كريستي دبي، بونهام دبي، سوثبي الدوحة)، أو خلق معارض فنية معاصرة بمراكش ودبي على حيوية المشهد الفني العربي. في الوقت نفسه، تعكس مجموعة من المعارض بالمتاحف والمؤسسات في العالم الغربي ازدهاراً إبداعيًّا للفن العربي (معرض انكشاف: فن جديد من الشرق الأوسط والذي قدم في معرض ساتشي، لندن، ٢٠٠٩م، مستقبل الوعد بالتوازي مع بينالي البندقية الـ ٥٤، ٢٠١١م). بالإضافة إلى ذلك، يشير بناء المتاحف الرئيسية بجزيرة السعيدات بأبو ظبي -بالاشتراك مع غوغنهايم واللوفر(١)- إلى الرغبة القوية في التغلب على نقص البنيات الثقافية بالمنطقة.

تقترح هذه المقالة دراسة أشكال ظهور سوق الفن العربي المعاصر ضمن الاقتصاد الدولي للفن. اقترن هذا الظهور والتطور بسياق جغرافي و(سوسيوسياسي)، حيث الإنتاج الفني يلعب على الترابطات القائمة بين القطبية الناشئة بين السوق الإقليمية والسوق الدولية. سيكون بذلك من الضروري تحليل الترابط بين سوق في طور البناء من جهة، وحقل ثقافي يبحث عن التجانس والشرعية الدولية من جهة أخرى. أخيراً، تسلط هذه المقالة الضوء على مسألة اندماج الفنانين العرب، انطلاقاً من مسار واحد منهم (المصري يوسف نبيل) في السوق الدولية. في الواقع، تقدم حالة هذا (الفوتوغرافي) خير مثال عن الأسئلة المتعلقة بمكانة الفنان في السوق العالمية والرابطة التي يحافظ عليها مع مجتمع المنشأ من خلال التركيز على عمله الجمالي. بعبارة أخرى، كيف يمكن لفنان من دولة محيطية (مصر/ دول المشرق العربي) أن ينخرط -عبر إبداعاته ووضعه كفنان- في الحلقة الدولية للفن من خلال صيروات التسليع، التكريس والمأسسة.

بنيات سوق جديد في ظل الترابط بين المحلي والدولي:

عزز تطور لجان اقتناء خاصة بالمتاحف، مثل: (تيت موديرن، والمتحف البريطاني أو متحف غوغنهايم) حضور الفنانين في المشهد الثقافي العربي، والذين كانوا مهمشين إلى وقت قريب، بفضل بريق قوة الفن المعاصر -من خلال تطور مبيعات المزادات العالمية بعشرات الأضعاف خلال العقد الأخير- شكل الفنانون العرب مصدر دعم متنام للمعارض الفنية ودور المزادات.

في كتابها (بحثاً عن حداثة عربية: تطور الفنون التشكيليَّة في مصر ولبنان والعراق/ À la recherche d'une modernité arabe : l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak) تشير (سيلفيا نايف/ Sylvia Naef) إلى أنه وإلى حدود ثمانينات القرن الماضي "لم يكن هناك سوق فني حقيقي في الدول العربية"(٢)؛ لأسباب اجتماعية وسياسية، وافتقاراً للجمهور. يؤكد (جاك بيرسيكيان/ Jack Persekian)، مدير بينالي الشارقة للفن المعاصر(٣) من جانبه على أن الفن العربي لم يكن له أي حضور على المستوى الدولي خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة: لم يكن هناك شيء -يجب أن تتم المقارنة عن طريق العودة عشر سنوات إلى الوراء، لقد انطلقنا من الصفر ووصلنا إلى ما وصلنا إليه اليوم(٤). أسهم في تشكيل مجموعة من البنيات الأساسية -المعاهد، صالونات العرض، مجامع الأعمال، وبطبيعة الحال الفنانين- في توفير شروط ظهور سوق للفن. تعمل هذه البنيات كتشكيلة من هيئات المشروعية -صيرورة من

التشابكات المعقدة للعلاقات المؤسساتية والسوقية- تقوم من خلالها الجهات الفاعلة بالتفاعل مع بعضها البعض، ووصف العمل الفني على المستوى المحلي والإقليمي كما الدولي. يعد الفن العربي المعاصر جزءًا لا يتجزأ من هذه التشكيلة. يعود الفضل في هذا الزخم النوعي والكمي في العالم العربي إلى دول الخليج العربي، كما الدول التي يطغى عليها الإبداع في صورته التقليدية: مصر وفلسطين ولبنان وسوريا وإيران.

منذ سنة ٢٠٠٦م، تاريخ توطين (كريستيز) في دبي، سطع نجم العديد من الفنانين في الساحة الفنية الدولية، والذين كانوا إلى ذاك الحين يحظون بسمعة محلية. تم توطين (كريستيز) في دبي وبعده (بونهام دبي) في عام ٢٠٠٨م، ثم (سوثبي الدوحة) في عام ٢٠٠٩م. ابتداء من سنة ٢٠٠٥-٢٠٠٦م ، أضحت المعارض الفنية ودور المزادات « تركز بشكل أساسي على الفنانين المولودين بين سنة ١٩٢٠ و ١٩٤٤م لتحسين عائداتها" (تقرير أرتبريس [٥] ٢٠١١. في الواقع، «تعود ٧٣٪ من عائدات مزادات الفن في الشرق الأوسط -حسب المرجع السابق- إلى بيع أعمال مؤسسي الفن العربي والإيراني المعاصر، مع ذلك وفي أقل من ثلاث سنوات، ظهرت توقيعات فنية شابة بصمت على حضور لا بأس به في الساحة الفنية، حيث انتقلت من متوسط ٧٪ في سنة ٢٠٠٦م ، إلى ٢٠٪ سنة ٢٠٠٨م» (المرجع السابق). لكن، جاءت الأزمة المالية لسنة ٢٠٠٨م لتضع حدًّا لهذا الازدهار، حدث هناك «انكماش غير مسبوق» (المرجع السابق)، « مكن من تسليط الضوء على التحولات التي حدثت في الفترة الماضية، فضلاً عن ممارسات سوق ناشئ»[٦]. كان علينا أن ننتظر إلى حدود بداية سنة ٢٠١١م ليستقر سوق الفن العربي المعاصر و« تعود مردوديته إلى مستوى نهاية سنة ٢٠٠٤م »[٧].

بالتزامن مع إنشاء دور المزادات، يشكل عقد المعارض الدولية للفن المعاصر رافعة حقيقية للعمل الرامي إلى تعزيز الإشعاع والحضور. تظهر الإمارات العربية المتحدة كواحدة من الـ(إلدورادوس) الجديدة[٨]، بفضل (بينالي الشارقة)، الذي أنشئ في عام ١٩٩٣م، ومعرض (آرت دبي)[٩] ، الذي أنشئ في عام ٢٠٠٧م. جعلت هذه التظاهرات من الإمارات منصة مفتوحة لسوق الفن بالشرق الأوسط؛ حيث يمكن عرض وشراء أعمال مختلف الأسواق المحلية: لبنان وسوريا وإيران ومصر. وكما أشار (جون مارتن /John Martin)، المؤسس المشارك ومدير معرض (آرت دبي)، فإن هدفه هو "تنظيم صالون للفن المعاصر، رفيع المستوى في الشرق الأوسط، يجذب أهم العارضين الدوليين"[١٠]. لكن وفقاً لأحد المختصين الآسيويين بكريستي، لم يستطع (فن دبي / Art Dubai) جذب التجار الرئيسيين على المستوى الدولي، وظل منفتحاً على "مجمعين وأعمال جديدة، تنتمي في غالبها إلى المستوى المبتدئ»[١١]. مع ذلك، ووفقاً لـ(أنطونيا كارفر / Antonia Carver)، المديرة الجديدة لمعرض (آرت دبي)، شكلت نسخة سنة ٢٠١١م قطيعة مع باقي الدورات، من خلال «حضور عارضين من طينة رفيعة»[١٢] ، مشيرة إلى أن « صالات العرض الطامعة إلى العالمية، وجب أن تكون لها رؤية واسعة حول آسيا، وبالتالي وجب أن تنفتح على دبي وهونغ كونغ. أضحى الناس على دراية بأن هناك تحولاً جذريًا في عالم الفن»[١٣]. مع ذلك، يفضل العديد من العارضين كـ(مال منور- باريس) أو (ألمين ريش - باريس) التواجد بالمعارض المجاورة، بما في ذلك

معرض أبو ظبي الذي عقدت إحدى أهم دوراته سنة ٢٠١٠م. لازالت هناك منافسة واضحة في رغم كون (أنطونيا كارفر) قد عمل على التخفيف من حدة الأمر: إن «نموذج أبو ظبي مختلف، وهو معرض ممول من الحكومة، في حين أننا شركة خاصة، تسعى أبو ظبي لأن تضع نفسها في المركز، في حين أن دبي تتعاون مع مختلف مدن الخليج العربي. لكن عندما سيتم إنشاء المتاحف في أبو ظبي، سيحصل تأثيرها إلى دبي. أعتقد أن هناك منافسة بسيطة؛ نظراً لكون الرواد والمؤسسين يأتون إلى دبي وأبو ظبي باعتبارهما جزءًا من نفس البلد الموحد»[١٤].

كما ذهب إلى ذلك (السوسيولوجي/ رايموند مولين/ Raymonde Moulin)، فإن سوق الفن خلال السنوات الثلاث الأخيرة "لم يعد يشتغل وفقاً لتجاور الأسواق الوطنية التي تتفاعل بشكل أو بآخر فيما بينها، لكن كسوق دولي"[١٥]. على الرغم من التنافس حول الهيمنة بين الأسواق المختلفة لدول الخليج، إلا أن سوق الفن العربي المعاصر يتلاءم مع هذا الوضع الذي يأخذ شكل «ترابط بين الأسواق»[١٦].

بين السوق المحلي المحدود والبحث عن الشرعية على المستوى العالمي:

أسهم النجاح الاقتصادي والمالي لدول الخليج العربي في ظهور فئة جديدة من جامعي الفن. وعلى الرغم من ذلك، ترى (سيلفيا نيف) أن ساكنة المجتمعات العربية ترى أن "الذهاب إلى المعارض الفنية نشاط دنيوي أكثر منه ثقافي؛ نظراً لكون القلة فقط هي التي تثمن الحقل»[١٧]. تعزز تحليلات محمد عزيز هذه الفكرة، من خلال تأكيده على أن "الثقافة العربية لم تتطور على المستوى الجمالي. وعلاوة على ذلك، حتى وإن وجدت ثقافة من هذا النوع، فإنها لن تكون ذات قوة تذكر أمام المعايير الأوروبية"[١٨]. تسير (شانتال كروسل / Chantal Crousel)، التي تملك معرضاً في باريس، في نفس الاتجاه: "يتعلق الأمر بمنطقة مفتقرة إلى النقد الفني، بدون متاحف، بدون منسق للمعارض، لكن يوجد هناك العديد من الاستشاريين ودور العرض والبيع. سنحتاج إلى بعض الوقت من أجل إثبات الحضور، مقارنة بنماذج فنية وطرائق تجميع أخرى. سيستغرق الأمر مسار جيل أو أقل»[١٩]. مع ذلك، وجب أن نشير- كما ذهب إلى ذلك رايموند مولين- إلى أنه و « ضمن العروض الأولى، كان أزيد من ٦٠٪ من المشترين من دول الشرق الأوسط، وأعلى العطاءات كانت من نصيب الفنانين ... المصريين والإيرانيين"[٢٠]. أسهم هؤلاء الجامعون في توسيع السوق من حيث زيادة الحجم المالي. مع ذلك، يمكن التشكيك في دوافعهم؛ من خلال العمل في السوق، انفتحوا على الفن الخاص بمنطقتهم، لكن هل يؤسس ذلك لـ«إمكانية وجود أعمال فنية، وفنانين حقيقيين؟»[٢١]. في الواقع، في ظل غياب مؤسسات التحكيم -مثل المتاحف والنقاد ومؤرخي الفن- بغض النظر عن قضايا السوق- ألا تكمن هناك مخاطرة «الوصول إلى إبداع تحت الطلب ومراقبة من قبل الجهات الفاعلة؟»[٢٢]. يلخص الفنان الإيراني (فرهاد موشيري) ذلك في طابع فكاهي: « تحول المثقفون إلى مفوضين ومراقبين، وأضحت ربات البيوت رسامات ومتخصصات في تجارة الفن والمعارض. اليوم، بعد أن تحول السوق، تطورت هذه المهن أكثر مما كانت عليه سابقاً. فقط أولئك الذين ظلوا مخلصين ومهتمين حقًا بما يجري، استمروا في العمل، الإبداع وإنتاج واكتساب الأفضل»[٢٣].

يفسر هذا الحماس نحو الفن المعاصر، خاصة على الصعيد الدولي، من خلال ارتفاع نسب حضور المناسبات والمعارض. لم تستضف النسخة الـ ٥٤ من (بينالي البندقية) [٢٤] الكثير من فناني المنطقة العربية، إلا أن "معرض مستقبل الوعد" –الذي عقد بالموازاة مع بينالي البندقية وأنتجه إدج أوف أرابيا/ Edge of Arabia- قد استقطب ٢٢ فناناً عربيًّا، بمن فيهم منى حاطوم (لبنان) وقادر عطية (الجزائر) ومنير فاطمي (المغرب)؛ أغلبهم مشهورون ويقيمون في أوروبا أو الولايات المتحدة الأمريكية، على عكس الآخرين الذين يعملون في لبنان أو فلسطين أو دول الخليج. أخذت أمينة المعرض (لينا الأزعر) في عين الاعتبار شرط الجمعانية: التشكيل البصري للسياسة، وتجاهل الاختلافات أو الموقع الجغرافي. من خلال المنشآت، والصور، واللوحات، يبدو أن "الفنانين العرب أكثر انفتاحاً على مختلف وسائل التعبير عن الفن في الوقت الحاضر، سواء فنية أو بسيطة، مجازية أو استعارية"[٢٥]. بفضل العولمة، أضحت هذه الممارسات الفنية منتشرة على نطاق واسع، وسبقت حتى حركة ما اصطلح عليه بـ(الربيع العربي). جعلت ناقلات التواصل (الإنترنت، والشبكات الاجتماعية، والفيديو على الهواتف النقالة) من أنماط التعبير التشكيلي أكثر حميمية.

بالإضافة إلى ذلك، قد نتساءل حول ما إذا كان هناك ترابط بين (الربيع العربي) وحضور الفنانين العرب في (بينالي البندقية). مع ذلك، يعبر الجانب المصري وحده إلى ذلك؛ حيث تم تكريسه لمصور الفيديو وفنان الأداء أحمد بسيوني، الذي قتل بالرصاص في ميدان التحرير في ٢٨ يناير ٢٠١١م. تم تصوير آخر اللقطات والصور من أعماله –أداء داخل مدينة القاهرة أخرج سنة ٢٠١٠م- قبل يوم واحد من اغتياله. بالنسبة لدول أخرى كالإمارات العربية المتحدة، والمملكة العربية السعودية وإيران، لم تحضر هناك أي أبعاد سياسية وتم التركيز على "مسألة أن هذه البلدان تبحث عن وضع قدم لها في الساحة الفنية العالمية"[٢٦].

يوسف نبيل، فنان تصوير فوتوغرافي عالمي:

في مصر، عرف الفن المعاصر، منذ تسعينات القرن الماضي، بعض الطفرات النوعية مع خلق بعض المعارض بالقاهرة (معرض تونهوس، مشربية) التي جاءت بفضل تمويلات خاصة واتصالات مع المؤسسات والمعارض الدولية[٢٧]. من خلال خلقها لفضاءات العرض، لم تنجح هذه المبادرات في وضع حد لوضع (في طريق التنمية) الذي ظل سائداً إلى حدود منتصف العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. أسهم افتقار (عالم فني) على المستوى المحلي في عزل الفنانين في بيئة ذات دينامية ضعيفة. كما ذهب إلى ذلك (نيكولاس بوريود / Nicolas Bourriaud): "نادراً ما نجد أن بعض الفنانين من الدول (المحيطية) قد استطاعوا الاندماج في النظام المركزي للفن المعاصر، رغم كونهم ظلوا مقيمين في بلدانهم الأصلية"[٢٨]. على الرغم من ظهور سوق محلية أو إنشاء دور عرض محلية، إلا أنه "يتم استقطاب أولئك الذين ينخرطون في هذا النوع من المهن الدولية من قبل المعارض الكبرى بأوروبا أو أمريكا الشمالية"[٢٩].

في حالة يوسف نبيل، الذي ولد في القاهرة سنة ١٩٧٢م، اتجه نحو احتراف فن (البورتريهات)؛ ما جعل أعماله تحتضن من قبل معرض (ناثالي أوباديا - باريس) ومعرض

(يوسي ميلو - نيويورك). حاز سنة ٢٠٠٣م على جائزة (سيدو كيتا في بينالي للفوتوغرافيا بباماكو-مالي) وشارك في العديد من المعارض الأخرى: (فيلا ميديسي في روما، بينالي البندقية، الاجتماعات الدولية حول التصوير الفوتوغرافي في آرليس، مركز كينيدي في واشنطن، معهد العالم العربي في باريس، مؤسسة أبيرتيور في نيويورك، والمتحف البريطاني في لندن، إيماجين في مدينة مكسيكو...). علاوة على ذلك، شكلت هذه العروض جزءًا من مجموعة من المساهمات بالمؤسسات الدولية، مثل البيت الأوروبي للتصوير الفوتوغرافي (باريس)، ومؤسسة لويس فويتون (باريس)، ومتحف فيكتوريا وألبرت (لندن)، ومتحف الفن العربي الحديث (الدوحة)، أو مجموعة فيم (دبي) ومركز التصوير الأوروبي في عام ٢٠١٢م[٣٠]. وأخيراً، شكلت أعماله إلهاماً لنشر دراستين حوله: (نم بين ذراعي/Sleep in My Arms)[٣١] و(لن أدعك تموت/ I Won't Let You Die)[٣٢].

على غرار الفنانين الشباب الآخرين، حقق الفنان المصري نتائج جيدة منذ أول معرض له سنة ٢٠٠٧م. تحصد أعماله الفوتوغرافية، والتي تحظى بشعبية خاصة بين جيل الشباب، ما بين ٥٠٠٠ و ٥٠ ألف يورو. وهكذا، تضاعفت أثمان بعض الأعمال خلال وقت قياسي. وتعد صورة المعلمة فيفي عبدو بالنرجيلة خير مثال على ذلك. في نوفمبر ٢٠٠٨م، بيعت إحدى ثلاث نماذج بـ١٩ ألف يورو في معرض (بونهام دبي)، بعد ذلك بسنتين، وفي أكتوبر من سنة ٢٠١٠م، بيع النموذج ١/٣ بـ٥٢ ألف و٨٠٠ يورو في معرض كريستي[٣٣] دبي؛ بزيادة قدرها ١٧٩٪. في نفس الشهر، بيعت صور إحسان و أمب / ليت، القاهرة (النموذج ٣/٣) بحوالي ٣٢ ألف يورو (سوثبي لندن)، قبل أن تصل إلى ٤٢ ألف يورو بعد ستة أشهر (كريستي دبي، ١٩ أبريل ٢٠١١م)[٣٤]. في الواقع، وجد يوسف نبيل نفسه مدفوعاً نحو فن العالم العربي؛ بسبب توقعات جديدة ببروز وتطور سوق الفن التصويري المعاصر، بشكل منظم وأكثر توسعاً.

منذ ذلك الحين، تطور المسار الفني ليوسف نبيل، وذاع صيته بين مختلف الجهات الرسمية كما تظهر ذلك المؤشرات -المعارض، بيع وشراء الأعمال، المزادات، الدراسات والمجموعات الخاصة- التي تعترف بأعماله، وبالتالي موقعه في السوق الفنية المعاصرة. تتحدد قيمة الفن -وفي هذه الحالة، قيمة أعمال يوسف نبيل- وفقاً لتمفصل السوق والمتاحف. يوضح (آلان كيمين/ Alain Quemin) نفس الأمر قائلا: "في عالم يسعى باستمرار للبحث عن علامات القيمة الجمالية والمالية للأعمال، يبدو أن جنسيات الفنانين تشكل معياراً جوهريًّا ومرجعيًّا لتحديد هذه القيمة، لاسيما في سياق استراتيجيات تقليل المخاطر المرتبطة باختيار الفنانين وأعمالهم"[٣٥].

تعد النماذج التصويرية ليوسف نبيل شخصيات معاصرة، غير مفصولة عن المشهد الثقافي، على شاكلة فنانين آخرين، مثل:(شرين نشأت، غادة عامر، مارينا إبراموفيتش، جيلبرت وجورج، والمغنية نتاشا أطلس، المعمارية زها حديد أو الفنانين روسي دي بالما كاثرين دينوف). تظل التقنية المستخدمة من قبل الفنان هي نفسها: صور فضية، بين الأبيض والأسود، مع ألوان مائية، وأحياناً مختلطة بالزيت، ومعززة بالرصاص. نجد حضوراً قويًّا لتقنية مستمدة من الحرف التقليدية المصرية، تضفي على (الكليشيهات) بعداً تراثيًّا وعتيقاً. يعترف المصور نفسه بتأثير السينما المصرية خلال خمسينيات القرن الماضي، والملصقات

السينمائية لنفس الفترة، بالإضافة إلى صور عائلته بالأبيض والأسود على أعماله؛ من خلال عرضه للتقنيات التي كانت مستخدمة في (أستوديوهات) القاهرة والإسكندرية في الماضي. نظراً لكونها مستوحاة من الثقافة السينمائية المفقودة، يبدو أن هذه الأعمال تمثل عزاء لفناني الأمس. من خلال تهذيب الفرشاة -عبر الصورة- يتم إبراز ملامح الوجوه والعيون والشفاه وطيات الملابس والجانب الجزئي أو الضبابي للخلفية التي يتم وضع النموذج عليها، ما يسمح لهذه الآثار الفنية بإنتاج انطباع من الغرابة واللاواقعية. يؤكد (فرانسوا سولاج / François Soulages) في كتابه (جمالية التصوير الفوتوغرافي: الضياع والبقاء/ Esthétique de la photographie, la perte et le reste) على أن التصوير الفوتوغرافي ينتج "من قبل إنسان يعمل ويهمين عليه لاشعوريًّا من قبل نماذج يتم استنساخها أو استبعادها عبر الدوافع والرغبات"(٣٦). تتفاعل صور يوسف نبيل، بشكل لا يخلو من الحنين، مع نمط سردي وزمن وماضٍ معقد. تتخطى (بورتريهات) أخرى الخطابات و(الكليشيهات) المرسومة حول العالم العربيّ أو الفنانين الفوتوغرافيين. عرفت الفنانة غادة عامر بتركيزها على الجسد، تنتهج ناتاشا أطلس طريقة (أوداليسك- المدخن مع الشيشة). يخلق المصور عبر مساءلته لـ(لكليشيهات) أساطير جديدة حول الشرق الحالم والعظيم، في حين أن رسام الكاريكاتور العربي يحصر نفسه في صورة التعبير عن التعصب والاضطراب؛ لهذا يضع العمل (ما بعد الواقعي) هذه الوجوه في (مسرحة جديدة/ nouvelle théâtralité)(٣٧)؛ مما يجعل من كل صورة درامة في حد ذاتها(٣٨).

في حوار بناء مع الفنانة الإيرانية شيرين نشأت، تساءل يوسف نبيل حول مكانته داخل عالم فن معولم، وفقاً للفنانين، لازال هناك خطر يتربص بهم ويتخذ شكلاً (موجهاً ثقافتهم)(٣٩). عبرت شيرين نشأت عن هذا الأمر قائلة: "على الرغم من أننا ننتمي إلى الشرق الأوسط وغالباً ما تعبر موضوعاتنا عن ثقافتنا الخاصة، إلا أن أعمالنا تحظى باهتمام من الغرب ... يبدو أننا نصارع على جبهتين من جهة، وفي الغرب، نقاوم (الكليشيهات) والقوالب النمطية الغربية عن ثقافتنا، ونؤكد باستمرار على تعقيد مجتمعاتنا، وعلى القيمة العالمية لفننا. من ناحية أخرى، في الشرق الأوسط، غالباً ما نجد أنفسنا أمام تحاملات غربية؛ لكوننا لم نعد نعيش في بلداننا، واخترنا مواضيع تتعلق بثقافتنا الأصلية(٤٠).

يسائل الفنان هنا مسألة التعددية الثقافية، وهو ما أشار إليه (نيكولاس بورياو / Nicolas Bourriaud) في كتابه (Radicant)، ويجعلها قضية سياسية بالضرورة: "ينقاد الفن المعاصر تدريجيًّا وراء حركة العولمة التي توحد البنيات الاقتصادية والمالية، وتجعل من تنوع الأشكال انعكاساً دقيقاً لهذا التوحيد"(٤١)، ويضيف: "في الفضاء (الأيديولوجي) المتعدد الثقافات، يجب على الفنان الجيد أن يكون شاهداً على (هويته الثقافية)، كما لو كان يحمل وشماً لا يمحى" (ص: ١٩٢). كما يبين ذلك يوسف نبيل وشيرين نشأت، فإنهم يخشون من هذا (الاختلاف) الثقافي الذي يتعزز في السوق الدولية، لكنه يزيد من خطر التخلي عنها لصالح الهوية الثقافية. نجح هؤلاء الفنانون الأصليون في البصم على حضور قوي لثقافتهم. من وجهة نظر اقتصادية، جمالية ومؤسساتية، تظل الأقطاب المهيمنة على حقل الفن "مهيمناً

عليها حتى اليوم من قبل العالم الغربي». يدعو (نيكولا بوريود) إلى بديل لهذا الوضع الذي تضمه التعددية الثقافوية، يستند إلى «حوار مزدوج» (ص: ١٩٣) يقوم على العلاقة بين الفنان وتقاليده الثقافية، وبين الانخراط في نسق القيم الاقتصادية والجمالية التي تؤطر النقاش حول (العولمة) الفنية ونمط وجودها. تبعاً لذلك، سيكون يوسف نبيل نموذجاً لـ(الفنانين متعددي الثقافات) الذين يعملون من خلال "أعمالهم التي ترد الاعتبار للأصول" (ص: ١٨٩)، على ترجمة مسرحية معقدة من "الرنانات والمقاومة" (ص: ١٩٠) بين ثقافتهم الأصلية المفحوصة، وإعادة تأويل وتلقي أعمالهم (الجمهور الغربي). بلغة أخرى، إنهم يلعبون دور (المعصرنيين) الجماليين والثقافيين، انطلاقاً من مرجعيات محلية وعالمية على حد سواء.

خلاصة:

تمت إعادة تحديد الاقتصاد الدولي للفن خلال السنوات الأخيرة، من خلال الدمج بين الأسواق المحلية، على غرار سوق الفن العربي المعاصر. تلبي هذه الحاجة التوسع إلى حاجات متزايدة إلى الامتداد من أجل تقديم الأعمال الفنية في سوق تنتعش قوته المالية باستمرار.

مع ذلك، يظهر الانفتاح على الأسواق الجديدة مزيداً من القيود المرتبطة بالبقاء تحت سيطرة "التيار الغربي"[٤٢]. في الواقع، يضطلع الفاعلون الثقافيون والاقتصاديون بمسؤولية اكتشاف، انتقاء وتثمين الفنانين وأعمالهم الفنية"[٤٣]، استناداً إلى مرجعية عالم واحد، يكون هو العالم الغربي. تظل لعبة الوصل بين الأسواق الإقليمية والدولية خاضعة لترابطات، تحدد وفقاً لنمط عمل رسمي أو غير رسمي قائم سلفاً. وهكذا، بالنسبة للفنانين الذي ينتمون إلى الدول (المحيطية)، يكون الرهان هو التأكيد على حضورهم في الساحة الدولية خارج مركز مهيمن ومسيطر على وضع القيم الاقتصادية والجمالية. يشير (آلان كيمين) إلى أن "كلًّا من السوق والتطبع المؤسساتي لا يزالان في أيدي الدول الغربية، خاصة الغنية منهم"[٤٤]. تسهم إقامة المعارض والمزادات وصالات العرض في تسليع الأعمال المصنفة من خلال "كونية تفويضات العروض"[٤٥]، أو التنظيم المنشبك للمتاحف أو مؤسسات استقبال الفنانين. ينتج بذلك ظهور سوق الفن العربي المعاصر، انعكاساً لـ(ميكانزمات) التقييم، أي:« علامات القيمة الجمالية والمالية للأعمال»[٤٦] التي سبق اختيارها.

علاوة على ذلك، وإلى حدود عشر سنوات، لم تكن فضاءات العرض والمشاهدة المحلية تنافس نظيراتها في العالم الغربي، وهو الوضع الذي تغير إلى حد ما اليوم (وبشكل كبير خلال السنوات الأخيرة). يلاحظ (آلان كيمين) أنه "لا يتم التخلي عن السوق بأي حال من الأحوال لصالح منافسين محتملين"[٤٧]، وهو الذي لا زال يتركز تركيزاً كبيراً في أوروبا والولايات المتحدة التي تحتكر "معظم المزادات والمعارض الرئيسية وصالات العرض الأكثر تأثيراً"[٤٨]، رغم أن الدول (المحيطية) لم تعد غائبة تماماً. على الجانب الآسيوي، تأتي الدفعة القوية من خمس عواصم رئيسية، تحتل المراتب العشر الأولى لأسواق الفن المعاصر؛ تقف بكين وراء نيويورك من حيث بيع الأعمال المعاصرة. ومن الجانب العربي، تعزز دبي مكانتها كمنصة تداول رئيسية، تأتي في المرتبة العاشرة عالميًّا[٤٩].

ختاماً، لابد من الإشارة إلى مسألة الشروط اللازمة لظهور إنتاج فني في العالم العربي

-كما يبين ذلك ريمون مولين- والذي يشارك في تحقيق "التجانس الفني العالمي تحت هيمنة سياسية، اقتصادية وفنية"(٥٠). من بين أهم دلالات هذا التجانس "الدعم الذي يحظى به فنانو المحيط الذين يستخدمون الصور، مقاطع الفيديو، والمجسمات كـ(جواز سفر) لخوض خمار الحقل الفني والسوق الغربي. بتغيير السؤال، يمكن أن نتساءل حول الكيفية التي بموجبها يتم استثمار هذه الروافد من قبل فنان (المركز) فقط، لكن وفقاً لهذا المنظور، لماذا يمكن لـ«تداول ... النماذج الغربية أن ينكر التنوع الثقافي"؟ وألا يتعلق الأمر، مع نموذج يوسف نبيل، بقدرة أو مؤهل كل فنان يحظى بوضع دولي، على (اللعب على الحدود الجغرافية)؟ يظل (فنان البين-ثقافات) في الإنتاج الفني، ثمرة الاختلاط والتهجين وإثراء (دينامية التمايز).

الحواشي:

× نشر هذا المقال في:

Safia Belmenouar, « Art contemporain arabe », Transcontinentales, 12/13 | 2012, document 3, mis en ligne le 30 août 2012, consulté le 14 septembre 2017. URL: http://transcontinentales.revues.org/1317

(1) والرغبة في خلق حفلات موسيقية ومراكز أداء. في سنة 2008، افتتح متحف الفن الإسلامي في قطر.

(2) Paris, Slatkine, 1996 : 327

(3) إمارة مجاورة لدبي.

(4) Sabine Le Stum, « Moyen-Orient, moins d'argent, plus de temps », Artpress, nº 361, novembre 2009, Paris : 52.

(5) Le marché de l'art contemporain 2010/2011, le rapport annuel Artprice » en ligne], Artprice, 2011 : 41, consulté le 24 juillet 2012. URL : http://imgpublic.artprice.com/pdf/fiac11fr.pdf

(6) «في النصف الأول من سنة 2008، انخفضت مبيعات المزادات الفنية، ووصلت نسبة التراجع إلى -42% في سنة 2009 لوحدها». في خريف سنة 2008، عرفت كريستي نكسة كبيرة طالت 70% المبيعات و65% من قيمتها. حققت مبيعات سنة 2009 85% من قيمتها، لكن بحجم مبيعات بلغ 4،7 مليون دولار؛ أي أقل مرتين تقريبا من حجم المبيعات الأولى سنة 2006 (المصدر أرتبريس).

(7) Ibid.

(8) Raymonde Moulin, Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies, Paris, Flammarion, 2009 : 77.

(9) تم تمويل آرت دبي من قبل رؤوس أموال خاصة: الراعي الرئيسي هو أبراج كابيتال، كشركة ذات رأس مال استثماري تضم مستثمرين من الأسرة المالكة في المنطقة.

(10) Art Dubai : entretien avec John Martin, Cofondateur et directeur d'Art Dubai », One Fine Art, nº 318, mars 2008 : 31.

(11) Judith Benhamou-Huet, « Dubaï confirme sa place artistique », Les Échos, 19 mars 2010.

(12) على سبيل المثال، «الفندق» (لندن)، باليس هيرتلينغ (باريس) أو يوهان كونيغ (برلين).

(13) Dubaï reste attractif. Sur fond de crise, Art Dubai rassemble des galeries internationales très pointues », Le Journal des Arts, nº 342, 4 mars 2011.

(14) Ibid.

(15) Raymonde Moulin, op. cit. : 63.

(16) Ibid.

(17) Sylvia Naef, À la recherche d'une modernité arabe : l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak, Paris, Slatkine, 1996 : 327.

(18) Citée par Sylvia Naef, op. cit. : 333.

(19) Dubaï reste attractif. Sur fond de crise, Art Dubai rassemble des galeries internationales très pointues », Le Journal des Arts, nº 342, 4 mars 2011.

(20) 78-Raymonde Moulin، op. cit. ، 77.

(21) Michel Melot، « La notion d'originalité et son importance dans la définition des œuvres d'art»، in Raymonde Moulin (dir.)، Sociologie de l'art، Paris، La Documentation française، 1986، 201.

(22) Victoria Ambrosini-Chenivesse، « Dubaï et les avatars régionaux du boum de l'art »، Artpress، n° 341، janvier 2008، Paris ، 36.

(23) Sabine Le Stum، art. cité ، 54.

(24) من 4 يونيو إلى 27 نوفمبر 2011.

(25) Philippe Dagen، « Venise galvanisée par le "printemps arabe" et l'Orient »، Le Monde، mardi 7 juin 2011.

(26) Ibid.

(27) "في العامين الماضيين، افتتحت فضاءات جديدة بمصر: مجموعة الصور المعاصرة، وهي تجمع من المصورين الذين يهدفون إلى دعم تطوير التصوير الفوتوغرافي في القاهرة، و منتدى الإسكندرية للفنون المعاصرة (ACAF) الذي سعى إلى خلق دينامية فنية جديدة في الإسكندرية وأطلق ورشة عمل فنية على شبكة الانترنيت حول فيديو وأفلام الرسوم المتحركة":
Victoria Ambrosini-Chenivesse، « Art، kitsch et nationalisme en Égypte et en Syrie »، Artpress، n° 333، janvier 2001، Paris ، 56.

(28) Nicolas Bourriaud، Radicant، Paris، Denoël، 2009 ، 189.

(29) Raymonde Moulin،op. cit. ، 78.

(30) احتضن المعرض ما بين 18 يناير و25 مارس.

(31) Autograph ABP and Michael Stevenson، 2007.

(32) Hatje Cantz، 2008.

(33) Source : « Le marché de l'art contemporain 2010/2011، le rapport annuel Artprice »، rapport cité.

(34) Ibid. ، 46.

(35) Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain»، en ligne]، Direction générale de la coopération internationale et du développement، rapport du ministère des Affaires étrangères، juin 2011 ، 114، consulté le 25 juillet 2012، URL : http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Le_role_des_pays_prescripteurs_sur_le_marche_et_dans_le_monde_de_l_art_contemporain.pdf

(36) Paris، Nathan، 1998 ، 64.

(37) Ibid. ، 65.

(38) Ibid.

(39) Youssef Nabil in conversation with Shirin Neshat»، entretien en ligne]، New York،» juin 2008، consulté le 25 juillet 2012، URL: http://www.youssefnabil.com/articles/in_conversation_with_shirin_neshat.html

(40) Ibid.

(41) Nicolas Bourriaud، op. cit. ، 190. Les citations qui suivent sont du même ouvrage.

(42) Raymonde Moulin،op. cit. ، 78.

(43) Ibid.

(44) Alain Quemin، «L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : la place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage"»، Sociologie et sociétés، vol. 34، n° 2، 2002.

(45) Raymonde Moulin،op. cit. ، 78.

(46) Alain Quemin، art. cité.

(47) Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain »، rapport cité، juin 2011 ، 115.

(48) Ibid.

(49) Source : « Le marché de l'art contemporain 2010/2011، le rapport annuel Artprice »، rapport cité.

(50) Raymonde Moulin، op. cit. ، 79. Les citations qui suivent sont du même ouvrage.

جمالية الصورة في جدلية العلاقة
بين الفن التشكيلي و الشعر، لكلود عبيد

د. سعيد بوعيطة - المغرب

إن العلاقة بين الشعر والرسم (الفن عامة) قديمة قدم الإبداع نفسه .ففي كتاب (فن الشعر) للشاعر الروماني(هوراس) ، تتجلى هذه العلاقة بشكل بارز، بحيث يشير (هوراس) إلى أن الشعر صورة ناطقة، وأن الرسم شعر صامت. أما نقاد عصر النهضة فقد كانوا يعدون الشعراء أعظم الرسامين. لعل هذا ما جعل الفنانة التشكيلية كلود عبيد تؤكد في كتابها (جمالية الصورة) جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر. على أن صفات الرسامين أو المصورين الكبار، انطبقت على عدد كبير من الشعراء في التاريخ (ثيوكريتس، فيرجيل، سبنسر، شكسبير، وغيرهم) وصولاً إلى شعراء العصر الحديث. بهذا تبقى هذه العلاقة قائمة على مر الأزمنة و العصور. يعد كتاب التشكيلية اللبنانية كلود عبيد من بين أهم الأعمال التي تناولت هذه العلاقة الجدلية بين التشكيل و الشعر. صدر كتاب (جمالية الصورة) لكلود عبيد، سنة ٢٠١٣م في طبعته الأولى عن دار مجد ببيروت. وقد جاء الكتاب في ١٩٠ صفحة من القطع المتوسط. أما مواد الكتاب فجاءت كالتالي:مقدمة (الصفحة٥)، الفصل الأول- الفن التشكيلي والشعر: المحاكاة، أرسطو، الجاحظ(الصفحة٩). الفصل الثاني- المذاهب الحديثة، الانطباعية، الحركات الفنية الحديثة (الصفحة٢٧).الفصل الثالث- تأثير الفن التشكيلي في الشعر: عزرا باوند، إليوت (الصفحة ٧٣).الفصل الرابع- الصورة الفنية: مكونات الصورة الفنية،الصورة الفنية في الفن التشكيلي و الصورة الفنية في الشعر(الصفحة٩١). الفصل الخامس- قصيدة الصورة في الشعر العربي

القديم و الحديث (الصفحة ١٠٥). الفصل السادس- الينابيع الشعرية في أعمال فان غوغ وشاغال (الصفحة١٢٣). الفصل السابع- توظيف اللون في الشعر (الصفحة ١٣٣). الفصل الثامن- القصيدة اللوحة واللوحة القصيدة: الصفحة، اللوحات القصائد (الصفحة١٤٣). الفصل التاسع- أدباء ورسامون (الصفحة١٦١).

المقدمة: تؤكد الباحثة كلود عبيد في مقدمة الكتاب على تعذر الفصل بين الفنون أو صعوبة ذلك على الأقل. وإذا كان الأمر كذلك، فإن المسألة تصبح أكثر حين نتحدث عن علاقة بين الفنون التشكيلية و الشعر، حيث تشير في الصفحة٥: (وإذا كانت هذه القاعدة العامة صحيحة، أو على شيء من الصحة، فإن صعوبة الفصل بين الفنون التشكيلية و الشعر تزداد رهافة؛ ذلك أن الفنون التشكيلية تصوير ورسم، وكذلك الشعر، رغم اختلاف الأدوات و الوسائل». لكن مهما يكن الأمر، فإن كلود عبيد ترى بأن حضارتنا اليوم تعرف هيمنة المرئي (الصورة) على حساب المسموع، أو في أحسن الأحوال المزاحمة الشديدة بين المرئي و المسموع، كما تؤكد الباحثة من جهة أخرى على أنها لا تزعم الريادة في طرح إشكالية هذه العلاقة؛ لكون هذا الأخير قد ارتبط بالفنون منذ القدم، لكنها (كلود عبيد) قدمت مقاربة مختلفة، تتميز بنوع من الوضوح و الشمولية، وذلك من خلال بعض النظريات القديمة و الحديثة التي تطرقت لهذه العلاقة الجدلية بائتلافها واختلافها.

الفصل الأول- الفن التشكيلي والشعر: تناولت الباحثة في هذا الفصل ثلاث قضايا محورية، جاءت كالتالي: الفن التشكيلي و الشعر، المحاكاة (أرسطو . الجاحظ)، إشكالية الائتلاف و الاختلاف.

أ- الفن التشكيلي و الشعر: ترى الباحثة كلود عبيد أن الفن التشكيلي و الشعر مظهران من مظاهر النشاط النفسي الإنساني، كما أن هذين الفنين يلتقيان في إعادة تشكيل الواقع من جديد ومحاولة تجاوزه. وبهذا فالفن التشكيلي هو إعادة تشكيل عناصر الحياة و الطبيعة على السواء؛ لأن الإنسان لا يستطيع -حسب الباحثة، الصفحة٩- صياغة تصوراته للعالم إلا بتحويلها إلى رموز، بمعنى الانتقال من الصورة إلى علامة لهذه الصورة. وبهذا فإن الفعل الإبداعي في الفنون والآداب -بحسب عبيد- إعادة صياغة تصورات الذات المبدعة للعالم .وقد استشهدت الباحثة برموز أدبية وفنية عبر التاريخ؛ لتوصل رغبة المبدع في كل زمان ومكان؛ وذلك من أجل التخلص من أعباء همومه ومشكلاته الذاتية والمجتمعية، ملقياً إياها في نسيج شعري أو تشكيلي أو غير ذلك من الأساليب الفنية. ومن بين النماذج التي أوردتها، نجد (فان كوخ) الذي تصور العالم أشبه (بمخطط دراسي غير ناجح)، مما يستوجب على كل أديب أو فنان أن يعيد إنتاج هذا المخطط، ويمنحه من ذاته المتفردة في نظرتها إلى العالم والأشياء والناس ما هو إضافي، وصولاً إلى الكمال النسبي. ولعل أقدم ما وصلنا

-حسب الباحثة- عن العلاقة بين الشعر والتشكيل عبارة سيمونديس الكيوسي(من جزيرة كيوس في بلاد اليونان. وقد عاش حوالي سنة ٥٥٦ إلى سنة ٤٦٨ قبل الميلاد) التي يشير فيها إلى أن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وأن الرسم أو فن التصوير شعر صامت. إن هذا التشابه/التقارب الذي تأكد بين الفن و الشعر، جعل النقاد في عصر النهضة يتداولون عبارة:كما يكون الشعر يكون الرسم.

ب ـ أرسطو و المحاكاة: تشيرالباحثة إلى أن (أرسطو) قد أشار في كتابة (فن الشعر) إلى « أن الشعر و الرسم نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتمايزان في المادة التي يحاكيانها، فأحدهما يتوسل باللون و الظل و الآخر يتوسل بالكلمة، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة، وطريقتها في التشكيل وتأثيرها على النفس» (الصفحة١٢) ، فتكون الباحثة كلود عبيد قد أفردت في كتابها جزءاً هامًّا للحديث عن نظرية (أرسطو) في المحاكاة التي ضمنها كتابه الشهير (فن الشعر) ، بحيث يرى أن الشعر والرسم ينطلقان في تشابههما من محاكاة الواقع ويفترقان في أن الأول يعتمد على الحكاية،والثاني التخطيط،كما يعد (أرسطو) من أوائل الفلاسفة الذين قالوا بالإمتاع والفائدة في الفن، وذلك من خلال تفسير متقدم لبواعث هذا الإمتاع :(إذا كنا نحب مشاهدة الصور، فذلك أننا نتعلم بالنظر إليها» (الصفحة ١٢) . إن الإمتاع والتعلم يمنحهما الجهد المبذول من الرسام والشاعر في إنجاز صوره بدقة وتفرد، أما عن موقف الجاحظ، فتستحضر الباحثة عبارته المشهورة في هذا الشأن (إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير». ناقشت على إثرها مفهوم التصوير عند الجاحظ، لتؤكد على أن هذا التصور قد عرف تطوراً بارزاً مع مجموعة من النقاد العرب، على رأسهم: الرماني، ابن جني، الزمخشري، المرزوقي، ابن سنان الخفاجي، ابن رشيق، حتى وصل مرحلة النضج مع عبد القاهر الجرجاني ونظريته في النظم.

ج ــ إشكالية الائتلاف و الاختلاف: تؤكد الباحثة كلود عبيد أنه على مر مختلف العصور، قد تم النظر إلى الرسم والشعر من حيث علاقتهما بالمكان و الزمان. وبهذا تم تمييز الأشكال المكانية في الفن تمييزاً حادًّا من الأشكال الزمانية؛ مما أدى بالبعض إلى وضع قطيعة بين الشعر و الرسم، خاصة فيما يتعلق بتوظيف الألوان، وخاصة مع ظهور كتاب (التطور التاريخي لمعنى الألوان) لصاحبه (هيغو مانغوس/ سنة ١٨٧٧م).ساد عل إثر هذا التصور من يعتقد باختلاف الفنين، وعلى رأسهم (سارتر) الذي يرى أن الرسم تميزه الألوان، أما الشعر فتميزه الكلمات: "نظراً إلى أن هذه الألوان ليست علامات؛ لأنها لاتردنا إلى شيء خارج عنها (الصفحة ١٨) ، كما تورد الباحثة نقاداً آخرين، مثل (كلاين) الذي يرى استحالة وصف الشعر بالفن الخالص؛ لأن المضمون يصيب الفن النقي بالشوائب الموضوعية، أما في العصر

الحديث فقد تغيرت النظرة إلى وجود أدب وفن خالصين، بل ازداد الاقتناع بتكامل الفن مع العلم، وقدرة الأول على كشف حقائق جديدة في عالمنا المعاصر.

الفصل الثاني- المذاهب الحديثة: فصلت الباحثة كلود عبيد القول (في هذا الفصل) في مجموعة من المذاهب الفنية في الرسم الحديث وفنون التشكيل الأخرى، سواء فيما يتعلق بمسارها التاريخي أو مؤشر تطوراتها الأسلوبية في التشكيل منذ مراحله الكلاسيكية، وصولاً إلى المذاهب الحديثة، وما عرفته اللوحة التشكيلية من تطور، سواء في شكلها البصري أو مختلف المعاني والدلالات المعاصرة التي انفتحت عليها.

أ ـ الانطباعية: يتميز هذا الاتجاه الفني -حسب الباحثة- بسعيه إلى «تصوير الأحاسيس البصرية المباشرة، الناتجة عن النظرة اللحظية الخاطفة للأشياء» (الصفحة٢٩). يقتصر التصوير اللوني عند الانطباعيين على رسم الألوان كما هي، بمعنى من غير خلق نوع من التداخل فيما بينها. تجلى ذلك عند أشهر فناني الانطباعية: (مونيه، ومانيه، وديغا)، فقد طور هؤلاء فن الرسم، خروجاً على قواعد الكلاسيكيين الملتزمين «بالخط أساساً لفن التصوير، واعتبارهم اللون وسيلة لملء الحيز القابع بين الخطوط فقط» (الصفحة)٣١. بهذا التصور كانت الانطباعية بمثابة تلك الحلقة الوسطى التي امتدت بين الاتجاهات الكلاسيكية و الاتجاهات المعاصرة للفن خلال القرن الماضي، حيث سعى الفن المعاصر إلى تقديم بدائل فنية وجمالية جديدة لما هو سائد في الفن الأوروبي. .فقد دعت الدادائية الفنانين إلى المغامرة ومخالفة السائد، لكنها لم تقدم نماذج فنية يشار إليها منضوية تحت هذه المدرسة، باستثناء (ماكس أرنست)، إذ كانت بديلتها السريالية تفوقت في الطرح النظري من خلال البيانات السريالية،كما أنها مدرسة قدمت أعمالاً في الشعر والتشكيل، أثارت على إثرها جدلاً واسعاً، فقد دعا بروتون (أهم أقطاب السريالية) الفنانين والأدباء على السواء إلى «العودة إلى الداخل ، وليس الداخل هنا الوجدان، بل الحلم، واقع النوم، واللاوعي» (الصفحة ٤٤).

ب ـ التكعيبية: اهتمت هذه الحركة بشكل كبير بالشكل من دون الانفعال؛ مما جعلها تتقاطع مع السريالية. انتقلت إلى آداب وفنون أخرى مع إضافة مفاهيم جديدة. لم تقتصر بدورها على الفن الأوروبي، بل شاعت في أرجاء عديدة من العالم. إن التطور المستمر الذي عرفته التكعيبية قد مهد إلى ولوج الفن الأوروبي المدرسة التجريدية، بحيث لم يعد الفنان / المبدع آبهاً بالعالم الخارجي، بل يعالج في لوحاته عالمه الداخلي. جعلها تتميز بأسلوبين رئيسيين، أحدهما ذو نزعة تعبيرية روحانية، يتمثل بصورة واضحة في أعمال (فاسيلي كاندنسكي) ، أما الثاني فذو نزعة هندسية رياضية، تزعم هذا الأسلوب (بيت موندريان). ج ـ الحركات الفنية الحديثة : في الفصل نفسه ، تناولت الباحثة كلود عبيد الحركات الفنية الحديثة بنوع من التفصيل، لتؤكد أن

الاتجاهات الفنية الحديثة قد ظهرت «مع بداية القرن العشرين، كرد فعل لما كانت عليه أوضاع وأساليب الفن القديم، من المدارس الكلاسيكية و الرومانسية و الواقعية حتى نهاية المدرسة الانطباعية» (الصفحة٣٧)، حيث عرف الفن عامة نوعاً من التحول على جميع المستويات، تبعاً للتطور الذي عرفته مختلف الآراء و التصورات وفلسفات الجمال، وكذا توالي ظهور النظريات الحديثة في تفسير الجمال وتقنياته.
بعد ذلك، فصلت الباحثة القول في أهم الاتجاهات و التيارات الفنية البارزة: الاتجاه السريالي (الصفحة ٤١)، الاتجاه التكعيبي (الصفحة٥٠)، الاتجاه التجريدي(الصفحة٥٨). الفصل الثالث- تأثير الفن التشكيلي على الشعر الحديث: ترى الباحثة بأنه» إذا تتبعنا جذور الحداثة في الفنون التشكيلية و الشعر، نلاحظ أنها تمتد إلى المدة الأخيرة من القرن التاسع عشر، فقد كان التدفق الذي لم يسبق له مثيل في مكتشفات العلم، يدعو إلى إعادة النظر في الأوضاع الاجتماعية و السياسية، القائمة على ما ورثته أوربا من الأسلاف» (الصفحة٧٣). وقد انعكس هذا كله على في الفنون التشكيلية و السمعية و اللغوية، فقد اشترك الشعر الحديث -حسب الباحثة كلود عبيد- مع الاتجاهات التشكيلية في جوهر حديث، هو الثورة على محاكاة الطبيعة، بمعنى عدم التقيد بالخطوط و الألوان و النسب القائمة في العالم الخارجي و الأساس الفكري؛ قصد الابتعاد عن المحاكاة. بعد تأكيد هذا التصور، تنتقل الباحثة كلود عبيد إلى تأثر رواد الحداثة بالتشكيل، وعلى رأسهم الشاعر (عزرا باوند)، الذي تأثر منذ صباه بحداثات الفن التشكيلي، مما جعله يتيقن من خلال تجربته الطويلة في الشعر والنقد على السواء، أن التغيير لا يقتصر على الأداء الشكلي في الفن والأدب، وإنما يجب تقعيد هذا التغيير نظريًّا. ونتيجة بحثه المستمر، ابتدع المدرسة التصويرية التي كان من روادها الشاعر (إليوت). تخلص الباحثة كلود عبيد إلى أن نشوء حركة حداثة الشعراء العرب، ترتبط بتأثيرهم المباشر أو غير المباشر برواد الحداثة الغربيين أمثال:(عزرا باوند ، ت.س.إليوت، سوزان بيرنار،رامبو، فيرلين ، إلخ ...).
الفصل الرابع- الصورة الفنية : ترى الباحثة كلود عبيد في هذا الفصل أن النقد الغربي قد أدرك أهمية الصورة في الفن و الشعر خصوصاً، بحيث عرفها ودرسها وأصلها، واهتم كثيراً بأبعادها، ولغتها، وتركيبها، وبنائها، وتعبيرها. وقد قيست جماليات كثير من المدارس الفنية على صورها، لكن هذا الوعي لمفهوم الصورة وأهميتها، لم يثن كثيراً من النقاد الغربيين عن المبالغة في تحميل الصورة أكثر مما تتحمل، وأحياناً التطرف،كما أدرك النقاد العرب القدامى و المعاصرين أهمية الصورة، بدءاً من عبد القاهر الجرجاني، وصولاً إلى النقاد المعاصرين: إحسان عباس، تامر سلوم، محمد غنيمي هلال، إلخ... كما أكدت البلاغة الحديثة أن الصورة-حسب الناقد عز الدين إسماعيل- ليست منفصلة عن التجربة و الشعور و الفكرة. وبعد أن فصلت الباحثة كلود عبيد القول في ماهية الصورة وأهميتها، انتقلت

للحديث عن مكونات الصورة الفنية (الصفحة٩٦).حددت هذا المكونات الأساسية فيما يلي: الواقع، الفكر، العاطفة، اللاشعور والخيال. أما بخصوص الصورة الفنية في الرسم و الصورة الفنية في الشعر التي تناولتها الباحثة في الفصل نفسه، فترى بأن» الفنون التشكيلية: الرسم و العمارة، و النحت، والزخرفة والديكور بالنسبة للمكان هي فنون مكانية، تأخذ حيزاً في المكان، وهي تعبر عن الزمان من خلال المكان، وتجسد موضوعاتها من خلال المحسوس: المرئي و الملموس، ويأخذ البصر من بين الحواس الحيز الأول في تقويمها» (الصفحة١٠١). تخلص الباحثة كلود عبيد في هذا الفصل إلى أن الصورة الفنية في الفن التشكيلي والشعر ليست منفصلة عن التجربة و الشعور والرؤيا. والفكرة -كما يقول عز الدين إسماعيل- وإن لا وجود لهذه خارج الصورة الحسية، لكن عندما تخرج المشاعر إلى الضوء، تبحث عن جسم، فتأخذ مظهر الصورة في الشعر و الرسم و النحت. الفصل الخامس- قصيدة الصورة في الشعر العربي: تتناول الباحثة كلود عبيد في هذا الفصل قصيدة الصورة في الشعر القديم والحديث .حاولت من خلال نماذج عدة استجلاء رؤى الشعراء المعاصرين بشأن فاعلية الصورة الشعرية في تجاربهم ، إذ إن هناك دوافع حقيقية في إعطاء الصورة الدور الاسمي في القصيدة الحديثة، تقول سلمى الجيوسي:«لم يكن بامكان الشعراء أن يعبروا عن الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر، فلجؤوا إلى الصورة والأساليب المواربة من إشارة ورموز وفولكلور وأسطورة » (الصفحة ١١٤). وقد أوردت الباحثة مجموعة من الشعراء العرب الذين ميزت الصورة الشعرية أعمالهم الإبداعية، وعلى رأسهم: محمود درويش، خليل مطران، نازك الملائكة، صلاح عبد الصبور، عبد الوهاب البياتي، إيليا أبو ماضي. كما عملت الباحثة على مقاربة بعض النصوص الشعرية لهؤلاء الشعراء، نذكر منها -مثلاً قصيدة (شاعر الشهور) لإيليا أبي ماضي، قصيدة (بطاقة هوية)لمحمود درويش، فأكدت أن الصورة في شعر محمود درويش قد تألقت في جميع مراحله الفنية، مع تغيرها من الصورة المباشرة في مرحلته الفنية الأولى عندما كان متأثراً بالشعر العربي القديم وخصائصه الفنية إلى الصورة الأقل مباشرة بعد تأثره بشعراء المهجر وشعراء المدرسة الرومانسية، وبعدها الابتعاد عن المباشرة بارتكازه على الرموز الخاصة في الثقافة العربية. الفصل السادس- الينابيع الشعرية في أعمال فان غوغ وشاغال: أما في هذا الفصل، فقد ركزت الباحثة على فنانين عالميين، تأثرا بالشعر بشكل بارز، وهما (فان غوغ)، الذي سمي بـ(شاعر اللون)؛ لأنه كان مسحوراً بالتنوع اللوني الشاعري للطبيعة. أما الثاني، فهو (مارك شاغال) الذي كان متفردا في الإفادة من الصور الشعرية في رسم اللوحة، بحيث حار النقاد في تصنيف أعماله، هل هي سريالية، أم تجريدية، أم تكعيبية . أصبحت تفرد بعدم الإمساك بملامح تأثره بالرؤى الشعرية في لوحاته، وبهذا كثر الحديث -حسب الباحثة- عن شاعر اللون (فان غوغ) وعن الشاعرية في أعمال

(مارك شاغال.) الصفحة١٢٥. وفي هذا السياق، تناولت الباحثة بعض تفصيل حياة الفنان (فان غوغ)، ففي « أواخر حياته القصيرة، مرحلته الباريسية التي تمثل نضوجه،كانت خطوطه تتلوى وتستدير، فتتلوى وتتناثر معها ألوانه.وعن طريق الضربات العنيفة الشريطية للفرشاة التي تطيح بالتفاصيل والملامح، لتعبر عن الثورة في نفسه وعن الاضطراب و القلق، ويبقى الجوهر الكامن داخل الذات، المعبر عنها في العمل». (الصفحة١٢٦). وقد قارنت الباحثة بين بعض لوحات (فان غوغ) وبعض النصوص الشعرية. ومن أمثلة ذلك لوحته الشهيرة (حقل الغربان)، بحيث رفض أن يرسم الأشياء كما هي، بل أصر على رسمها كما تفعل في نفسه، مقرونة بشعوره وعواطفه وانفعالاته. أما الفنان (مارك شاغال)، فقد أفردت له كذلك الباحثة حيزاً هامًّا من كتابها؛ مما مكنها من الولوج إلى عالمه الفني، ومعرفة خصوصية هذا العالم وإدراك مكانه على خارطة الفن الأوربي الحديث، بحيث يعد (شاغال) من أهم الفنانين المميزين في التصوير في القرن العشرين؛ نظرا لكونه -حسب الباحثة- يمثل حصيلة مجموعة من الخبراء، إذ إن صوره تتميز من الناحية الشعرية بألوانها الحية التي يغشاها الخيال، لكن على الرغم من ذلك، فلا يجب أن نفهم من هذا كله أن (شاغال) كان يكرس من خلال أعماله لمضامين أو موضوعات أدبية، بل أن حضور التشكيل أولاً في أعماله هو الذي أسبغ الأهمية على ما احتوته أعماله من موضوعات. الفصل السابع - توظيف اللون في الشعر: تعدد المحاولات لدراسة العلاقة القائمة بين دوال اللون وتوظيفاتها التشكيلية و الأدبية. انطلقت الباحثة كلود عبيد من هذا التصور العام، لتناقش (في هذا الفصل) مختلف الأساليب و الطرق التي اعتمدها الشعراء و التشكيليون لتوظيف الألوان وتناولها، فقد امتلأ شعر كل من: (بول فاليري، غارسيا لوركا، إدغار ألان بو، وغيرهم) بمعجم لكل الألوان. فقد شاع الأخضر -على سبيل المثال- عند(لوركا). إن الشيء نفسه نجده في الشعر العربي القديم، حيث هيمن اللون الأبيض على نصوصه، فقد تغزل الأعشى بالبياض، ومدح حسان بن ثابت بياض الوجوه، وتعشق امرؤ القيس المهفهفة البيضاء. وبهذا حددت الباحثة أربعة أنماط لتوظيف الألوان، حاول الخطاب الشعري من خلالها استحضار طاقات اللون، على مساحة تمتد في تواطؤات لا متناهية من التصريح والتلميح و الترميز و الانزياح. جاءت هذه الأنماط كالتالي : ١ ـ توظيف الدوال اللونية على مستوى الوصف. ٢ ـ توظيف مفردات اللون توظيفاً يكون في الأغلب على مستوى التشبيه. ٣ ـ يكون في الغالب على مستوى العلاقات الرمزية، حيث يتم استخدام مدلولات اللون لتمثيل دواله. ٤ ـ يمثل نوعاً من الاحتجاج على النمطية السائدة في توظيف اللون، وإخضاعه للثابت تصريحاً أو ترميزاً أو تلميحاً، بل هو مفتوح لترويض دوال اللون وتأويلها. وفي الجانب التطبيقي لهذا الجانب، تناولت الباحثة نماذج من شعر محمود درويش وشعر محمد عفيفي مطر. الفصل الثامن- القصيدة اللوحة واللوحة القصيدة: تؤكد

الباحثة كلود عبيد في هذا الفصل أن « المئات من الشعراء والفنانين التشكيلين على مدى العصور قد تبادلوا التأثير و التأثر، فاستلهم الشاعر اللوحة و الصورة و النقش و التمثال و الآثار الفنية... كما استوحى الرسام و الخطاط والنحات ومهندس المعمار قصيدة شاعر من الشعراء، فرسم وخطط وجسم» (الصفحة١٤٥). إن الأعمال التشكيلية قد حركت الوجدان الشعري -حسب الباحثة- فحاول الشعراء تخليد ذلك. وتحت عنوان (قصائد في اللوحات و المنحوتات)، أشارت الباحثة إلى مجموعة القصائد التي وصف فيها الشعراء لوحات الفنانين وصفاً شعريًّا، وخصوصاً لوحات الطبيعة كما صورها الفنانون الرومانطيقيون من قبيل: (كلود لوران) و (سلفادور روزا). وإذا كان من الصعب حصر عدد القصائد المرتبطة بهذا الشأن حتى القرن العشرين الذي ازدهر فيه هذا الفن الشعري، فإن الشيء نفسه يمكن قوله عن التجربة الشعرية العربية. تمثل الباحثة لهذا التوجه بقصيدة (آيات من سورة اللون)للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، الذي دخل في تجربة مع الفنان التشكيلي عدلي رزق الله. والشيء نفسه مع الشاعر عبد الوهاب البياتي، الذي ارتبط شعره بـ(بابلو بيكاسو)، خاصة ديوانه (النار و الكلمات)، وكذا الشاعر حميد سعيد الذي ارتبط بالرسام (سلفادور دالي)، و الشاعر سعدي يوسف في قصيدته (تحت جداريه فائق حسن). الفصل التاسع- أدباء رسامون: اشتغل عدد كبير من الفنانين بالرسم و الكتابة في الوقت نفسه. ولعل من بين أشهر هؤلاء الشاعر الإنجليزي (وليم بليك)،كما صار الشاعر الفرنسي المشهور (فيكتور هيجو) على نفس المنوال، فكان غزير الإنتاج شعراً، ورواية، ورسماً. كما فصلت الباحثة القول في مجموعة من النماذج الغربية التي جمعت بين الشعر و الفن التشكيلي: (جان كوكتو، لوركا، بيكاسو، إلخ...)، أما على المستوى العربي، فقد أوردت الباحثة مجموعة من النماذج، على رأسها: جبران خليل جبران، جبرا إبراهيم جبرا، مصطفى فروخ، مظفر النواب... إلخ. إن التقاء الشعر و الفن التشكيلي، يمكّن من فتح أبعاد وآفاق التأمل والتفكير والتفسير وإعادة القراءة والاقتراب من جديد من الأمور الروحية و الفلسفية و العرفانية والفنية. على سبيل الختم:

يعد كتاب (جمالية الصورة في العلاقة الجدلية بين الفن التشكيلي و الشعر) من أهم أعمال الفنانة التشكيلية كلود عبيد؛ فقد رفدت الباحثة إلى جانب هذا العمل المتميز الثقافة العربية بباقة لافتة من نتاجاتها الفنية و الفكرية. تجسدت في مجموعة من الأعمال التي أغنت المكتبة العربية عامة و اللبنانية على وجه الخصوص، عالجت من خلالها مواضيع فنية متعددة الجوانب، لها فاعليتها في دعم ما تحتاجه حركتنا النهضوية في تنميتها المستدامة على أكثر من صعيد .

أرشيف فن القصص المرسومة المغربية إبداعاً ونقداً

حنان المنصوري - المغرب

إن ازدهار الإنتاج القصصي في المغرب، منذ العقد الثالث من القرن العشرين، وتشعب اتجاهاته المتأثرة بالتيارات الأدبية الشرقية والغربية، وعمق تأثيره في القراء، بوصفه وسيلة فعالة لنشر الأفكار والمبادئ على نطاق واسع، كل ذلك جعل تصنيف ذلك الإنتاج ودراسته من أكثر القضايا إلحاحاً على المهتمين بتاريخ الأدب ونقده.

وإذا كان كمُّ الإنتاج يدعو، هو أيضاً، إلى الاهتمام بهذا اللون الأدبي؛ لأنه يعكس تغيّر الذوق الفني العام، ويشير إلى التحول الذي طرأ على وسائل التعبير وطرقه، فإن اعتبارات ذات طابع تاريخي محض تستوجب تقصّي الآفاق القصصية، خاصةً بعد أن أصبحت قصص الأشرطة المصورة، الأداة التعبيرية الرئيسية لدى كتّاب ينتمون إلى مستويات فكرية متباينة وإلى طبقات اجتماعية متباعدة؛ فانبثق مضمونها، نتيجةً لذلك، كشهادة عن العصر الذي كتبت فيه.

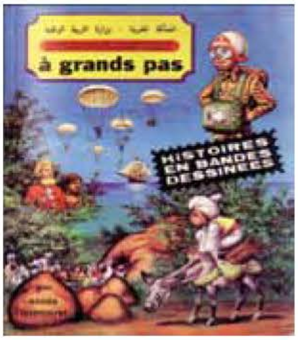
وقد اهتمت هذه الدراسة برصد الإنتاج القصصي المرسوم وحده، بوصفه لبنة في الإنتاج القصصي العام، الذي يشمل الحكايات التي يتضمنها الشعر والملحون، والأقاصيص الشعبية والأمازيغية.

ومن أهم أهداف هذه المحاولة النقدية جرد الآثار المتعلقة بأشرطة القصص المصورة التي أمكن العثور عليها في الجرائد والمجلات، وتصنيفها، وتقييمها وفق المقاييس النقدية المتعارف عليها. وليس الجرد هنا مرادفاً للاستقصاء؛ وذلك لأننا أردنا من هذه الدراسة أن تكون منصبة على المقارنة بين المنتوج المغربي ونظيره الفرنسي، أكثر من اهتمامنا بعملية التحقيب على هذه الآثار القصصية المصورة، وفي ذلك محاولة لتتبع أهم مميزاتها الذاتية، وعناصر الالتقاء والتباين فيما بينهما، وإدراج بعض الأسماء والعناوين فرضته الصبغة التمثيلية التي يتوفر عليها أولئك الكتّاب أكثر من غيرهم.

المرحلة التعليمية التربوية:

تعود أولى الإصدارات المغربية في الفن التاسع إلى «الستينات من القرن الماضي، والتي كانت تصدر في البداية على شكل صور في صفحات في الجرائد (التقشاب، La fin، saleté de santé، Jil Al Hazikine، Tkchabe de Hamid Bouhali، satirix avec mohamed filali) وبعض الحكايات في حلقات تصدر متسلسلة»(١).

إلا أن عملية التنقيب تعود إلى ما قبل الستينات بحيث نجد في المعهد العالي للفنون الجميلة بتطوان «أقدم قصة مصورة باللغة العربية مجهولة

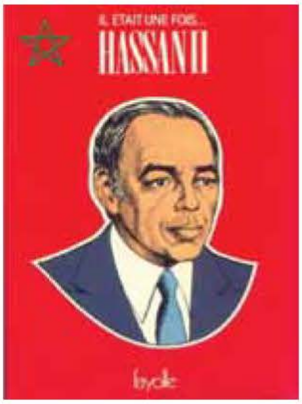


المؤلف بعنوان (صقر الصحراء)، من عشرين صفحة صادرة سنة ١٩٥٠»(٢).

أما المرحلة التربوية فكانت مع تجربة وزارة الثقافة بداية الثمانينيات من خلال الأعداد اليتيمة لمجلة حدائق (٣أعداد).

وفي سنة ١٩٧٩ صدر ألبوم عن الحسن الثاني بعنوان (كان يا مكان الحسن الثاني) لصاحبه سيرج سان ميشيل:

IL était une fois…Hassan II de serge saint-Michel، Bernard Duffosé et Philippe Stermis



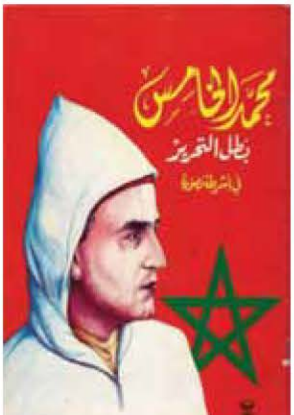
ولهذه الأسماء مكانة كبيرة في الكلاسيكيات الفرنسية وخاصة في المجال التعليمي ومن خلال اصداراتهم المتعلقة بـ:

Zambla، bleck، tintin، Astiric، Popye، schtroumpfs، Titeuf، Mickey، Pif، Picsou (٣)(etc

التي أثارت اهتمام الشباب المغاربة، وأغنت ذائقتهم، ولعبت دوراً أساسياً في المراحل التي تلتها في الكتابات المغربية، خاصةً في مرحلة ما بعد الاستعمار، وقد ساهمت بشكل غير مباشر في تكريس طابع الكتابات الفرنكفونية وإرساء دعائم اللغة الفرنسية في التعليم خاصة بعد أن اتخذت هذه الكتابات الطابع التعليمي، وتقررت في مناهجه.

المرحلة السياسية ضد الفرنكوفونية:

مع قدوم سياسة التعريب «التي تأسست سنة ١٩٨٤م، عرفت الأشرطة المصورة تطوراً مهماً، خاصةً في لبنان ودول الخليج، ستتجه صوب الكتابات الفرنكوفونية، كطريقة لمحو التعليم باللغة الفرنسية، وذلك عن طريق إصدار أشرطة مصورة باللغة العربية»(٤)، ولكن هذه المحاولات لم تكن كافية؛ لأن سياسة النّخبة من الفركوفونيين قامت باستغلال فجوة التعليم، وكرست كتاباتهم في المناهج الدراسية، مما أسهم في بقاء هذه اللغة.



وتتجلى المرحلة السياسية للفن التاسع من خلال تجربتين، «كانتا بدورهما يتيمتين: الأولى عن المسيرة الخضراء لعلي الصقلي، أما الثانية فعن الحسن الثاني أنجزت تحت الطلب. وأخيراً المرحلة التاريخية التي تجسد وعياً وطنياً بالموروث، من خلال الأعمال الستة لحميد السملالي»(٥).

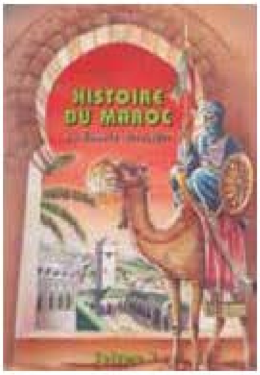
صدر عن دار الثقافة شريط مصوَّر عن ملك المغرب الراحل، يحمل عنوان (محمد الخامس بطل التحرير)(٦)، وفيه يتحدث عن أحداث الاستعمار وسيرة محمد الخامس منذ الطفولة إلى أن واجه المستعمر، وكذلك أحداث نفيه، حيث اتخذت طابعاً تاريخياً في قالب تعليمي. هذا العمل يأتي إلى جانب سلسلة من الأعمال التي قام بإخراجها، حيث اتخذت المنحى التاريخي نفسه، نذكر منها: وادي المخازن (٧) ومعارك التحرير(٨)، ومعركة الزلاقة(٩)، ومعركة الأرك(١٠)، وفتح الأندلس(١١)، والجيش المغربي عبر التاريخ(١٢).

حميد السملالي الذي «زاوج بين دوري السيناريست والكاليغراف، جامعاً بين الحكايات والرسوم المتحركة والفن التاسع كعمل عصامي، يلبي رغبة أستاذ الرسم وديداكتيكية تعليمية، جعلت المبدع رهين التوثيقات التاريخية، رغم وعيه بإشكالية الكتابة التاريخية وطريقة تقديمها للموضوعات والأحداث، لكن كتاب (الاستقصاء) كان هنا معيناً، ينقد الرَّسام والسيناريست، ويوجه خطاه نحو الأحداث الكبرى، لمعارك أمجاد، حققت الإجماع حولها، دون أن تقود إلى طفرة الانتقال من التاريخ إلى الفن التاسع، رغم أنه يعترف بعدم وجود تاريخ موضوعي، يعطي الشكل التصويري لشخصيات تاريخية مغربية بملابسها وقسمات وجهها المجهولة عند الجمهور، لقد كان الخيال يتعثر أمام التاريخ، ويجمع مقتصراً على سرد الأخبار واستعادة الأحداث، عبر رسوم وسيناريو في نفس الآن، فالمهمة مضاعفة، والعمل قابل للانقسام، وهذا ما يجعل الفن التاسع يطأطئ رأسه للمؤرخ الرسمي المستعيد لأسباب المعارك وحضور شخصياتها بحوارات مقتضبة، تدين لفوتوغرافية تاريخية، وتتنكر لدينامية الفن التاسع، تحت إلحاح المصادر التي كان الرسام يود عرضها لو كان هذا الفن يسمح بذلك؛ لأنه تقيد بالمصادر (لم يضف/لم يصنع). لخص/اختار/ اقتطف من مصدر أحادي هو كتاب (الاستقصاء) (١٣) للناصري»(١٤).

حميد السملالي حاول من خلال هذه الأعمال أن يمزج بين دورَيِ السيناريست والكاليغراف في قالب الأشرطة المصورة، في شكل تعليمي قيد المبدع؛ ليقع في مأزق التوثيقات التاريخية، غُيِّب الطابع التخييلي، وعمد إلى النهل من الأحداث التاريخية الكبرى لمعارك أمجاد، مستمداً منها نصوصاً ومقتطفات لم يستطع التحرّر منها في شكلها التقليدي، وتطويرها إلى بالونات حوار، تقسم الصورة معها دون إكمال المعنى. لقد كان الخيال يتعثر أمام التاريخ، ويجمع مقتصراً على سرد الأخبار واستعادة الأحداث، وسنزيد التوضيح في هذه النقطة في محور تحليلنا لشريط حميد السملالي (محمد الخامس بطل التحرير) في شقه التطبيقي.

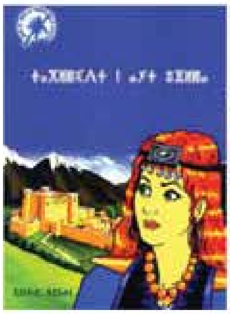
المرحلة التاريخية وإحياء التراث:

أما في بداية التسعينات، فقد عرف الفن التاسع المغربي نشر أول موسوعة من ثلاثة مجلدات، صدرت سنة ١٩٩٣م بعنوان «تاريخ المغرب، رسمها أحمد النويطي، وقام بكتابتها كل من وجدي ومحمد معزوزي»(١٥)، هو شريط مصور بطابع مغربي، يتناول مجمل العادات والتقاليد المغربية من لباس ومناطق سياحية، بالإضافة إلى الموروث الثقافي الخاص بالمناطق الصحراوية وتقاليد فاس، ومكناس، ومراكش، وباقي المدن المغربية.



في الاتجاه نفسه صدر شريط باللغة الأمازيغية (تكليت نايت أوفلا) نجمة الأعالي»(١٦) سنة ٢٠٠٣م لمريم الدمناتي، وهي باحثة جامعية، نشرت تحت رعاية المعهد الملكي للغة الأمازيغية شريط (إكرام)، هو ألبوم من عشرين صفحة، تحكي فيه مغامرات أميرة ضد الغزاة وقوى الشر.

مرحلة المأسسة وتأسيس الهوية:



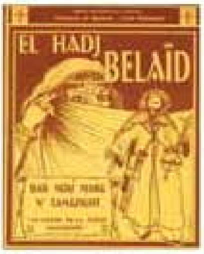
شهد مطلع القرن العشرين قفزة نوعية في الإصدارات المتعلقة بالفن التاسع في المغرب، أكثر تقنية وحرفية. ففي هذا الصدد نشر «محمد بن مسعود أستاذ في شعبة الفن البلاستيكي بمدينة طنجة ... برعاية اليونيسكو، أشرطة قصص مصورة بطابع بيداغوجي تعليمي، نذكر منها شريط (Ecoole de qualité) سنة ٢٠٠٤، وشريط (Notre environnement vie) سنة ٢٠٠٦، ونشر بالموازاة مع هذه الأعمال أشرطة

أخرى بشراكة مع (شبابو) صدرت في سلسلة من (١٦) مقطعاً عن قصص الإسلام باللغة العربية مرسومة بطابع مغربي»(١٧)، اتخذت طابعاً يروم الرجوع إلى الأصل، وإعطاء قيمة للثقافة المغربية.

صدر أيضاً شريط (العربي بباحدي)، الذي كرس مواهبه في رسم وكتابة الأشرطة المصورة، حيث أصدر في هذا السياق ألبومين، بالشراكة مع صاحب دار النشر (محفوظ بباحدي):

حيث وظف شخصيات مستمدة من الميثولوجيا الأفريقية الشمالية بحيث أعتبرها وسيلة لربط وتجذير المغاربة وأصولهم وثقافتهم وذاكرتهم المغربية.

(les racines d'arganu, edition Babahadi 2006)



(El Hadj Blaid, édition Sagress,2007)

ندرج أيضاً من بين أرشيف القصص المصورة المغربية التي تصب في المجتمع والسياسة كتابات عبد العزيز موريد «الذي فقد المغرب بوفاته سنة ٢٠١٣م أحد مؤسسي الأشرطة المرسومة المغربية الحديثة، هو فنان عصامي في فن الأشرطة المرسومة، والذي أطلقت عليه الصحافة المغربية لقب (أب الأشرطة المرسومة المغربية)، تعرض لعشر سنوات من الاعتقال السياسي، التي عبر عنها في شريط مرسوم معنون بـ(نَجوّع جيداً الجرذان) سنة ٢٠٠٠، ثم ألبومه (الحلاق) سنة ٢٠٠٤، الذي شارك به في الدورة الثانية لمهرجان سنة ٢٠٠٥»(١٨)، بعد وفاته تم تكريمه في الدورة التاسعة من مهرجان تطوان لفن التاسع، يأتي هذا التكريم اعترافاً بهذا الفنان، وبدوره الكبير في إعادة إحياء فن الأشرطة المرسومة المغربية.

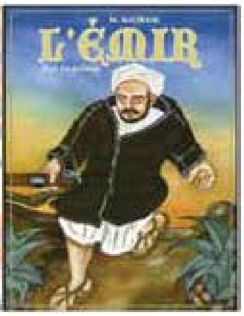
ففي شريط On affame bien les rats تطرق إلى معاناة السجناء، وخاصةً منهم المعتقلين السياسيين، وما يتعرضون له من خرق وهضم لحقوق الإنسان، وهذا العمل كان شكلاً من أشكال إبلاغ صوت السجناء ومطالبهم عن طريق عمل إبداعي متمثل في شريط قصص مصورة.

وفي السياق نفسه نجد كتابات (محمد النضراني)، الذي قدم شخصيات في سجون سرية بالرباط ما بين (١٩٧٦م – ١٩٨٤م)، نشر سيرته الذاتية بعنوان (تابوت المجمع Les Sarcophages du complexe, Edition Al Ayam، ٢٠٠٥)(١٩)، ونشر بعده شريطاً آخر عن) ملحمة الأمير بن عبد الكريم بالريف Prince du Rif L'émer ben Abdelkrim, Edition Al Ayam ٢٠٠٨).

اكتسبت أشرطة القصص المصورة في المغرب أهمية كبرى، حظيت بها انطلاقاً من مساهمات أقلام فرنسية وبلجيكية متواجدة بالمغرب، أغنت الساحة الثقافية من حيث الخبرة وكم الإنتاجات، نضرب على سبيل المثال (جون فرنسوا شوشون Jean françois Chonson) بتعاون مع دار نشر (Nouiga)، بحيث عملا جنباً إلى جنب من أجل مسايرة إيقاع الإصدارات في مجال القصص المصورة، وصدر له شريط (فداحة المغرب Maroc Fatal) سنة

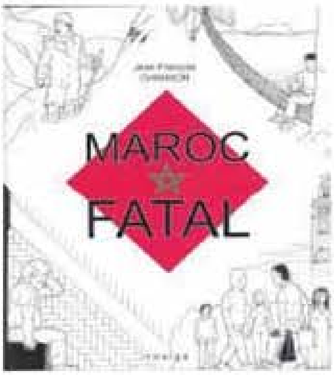
le coiffeur,Edition Nouiga, 2004

On affame bien les rats,Edition Tarik, 2000



٢٠٠٧م، يتناول هذا الشريط مواضيع من قبيل الدعارة، الهجرة، الرشوة.

أتبعه بشريط آخر بعنوان (المغرب الجديد Nouvelles Maures) سنة ٢٠٠٨م، كما صدرت له مجموعة أشرطة مصورة تحمل عنوان (العبرة La traversée، وجهنم الهجرة l'enfer du Hrig)(٢٠)، ساهم فيها مجموعة من كتاب ورسامين مغاربة وبعض الكتاب الفرنسين، الذين يمثلون شهادات حية على أزمة الهجرة السرية صوب الغرب، وساهم فيه كذلك خريجو شعبة القصص المصورة بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتطوان، وقد تم عرضها بالمهرجان الدولي لأشرطة القصص المصورة سنة ٢٠١٠م، كما صدر لجون فرانسوا شوشون عن دار النشر (نويجا) نفسها «شريط (كنز أودياس Les trésore des oudayas) ساهم في رسمه كل من بيلج دومينيك Belge Dominique وذلك سنة ٢٠١٠م، وقد صدر له أيضاً شريط (عاصفة بوركراك) سنة ٢٠٠٨»(٢١).



وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى مجهودات خريجي معهد الفنون الجميلة بتطوان، حيث عمل البعض منهم إلى جانب أسماء كبيرة على سبيل المثال: يوسف ريحاني، الكاتب المسرحي بشريطه (الغابة تتكلم باللغة العربية la forét raconte en Arabe)، قام برسمها إسماعيل ولحاج، وهو خريج دفعة ٢٠٠٨م من شعبة الأشرطة المصورة، هذا إلى جانب العشرات من بحوث التخرج التي ينجزها الطلبة على شكل مشاريع قصص مصورة تحت إشراف المعهد منذ تأسست شعبة الفن التاسع به سنة ٢٠٠٣م، ويمكن الرجوع إليها في مكتبة المعهد.

هذا بالإضافة إلى ما حققته الطالبة الباحثة هاجر موسى (خريجة معهد الفنون الجميلة بتطوان، شعبة الأشرطة المرسومة) كأول مغربية تحصل على ماستر متخصص في الأشرطة المرسومة من الولايات المتحدة الأمريكية... كما تجدر الإشارة أيضاً إلى أسماء لمعت في الساحة الوطنية والعالمية من خريجي شعبة أشرطة القصص المصورة، من دفعة ٢٠٠٣م إلى يومنا هذا، استطاعت بعض الأسماء الخروج بأعمال شاركت بها في مهرجانات وطنية وعالمية، حيث تبنّت أعمالهم دور نشر فرنسية وأخرى بلجيكية، نذكر منهم على سبيل الذكر لا الحصر:

scénario :Miloudi Nouiga 2008 Tempête sur le Bouregreg, dessins :Hassan Manaani,

١. يوسف الداودي Edition casterman أصدرت له ثلاث ألبومات.

٢. عفيف خالد Edition Soleil، أصدرت له أربع ألبومات.

٣. المهدي بوعلام Bruxelles، شارك ضمن صالونات فرنسية وبلجيكية ونال الجائزة الأولى في

أشرطة القصص المصورة دورة ٢٠٠٩ للاتحاد الأوربي.

هذا إلى جانب مجموعة من المبدعين من مختلف الجنسيات والذين ساهموا، في نشر أشرطة قصص مصورة بطابع مغربي، وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى:

٤. دافني كوليكَون Daphné Collignon تقيم بالمغرب، بشريطها المصور بعنوان: حلم الأحجار (Coelacanthes، le rêve de pierrs، Edition Vents d'Ouest)

٥. دونيس لارو Denis Larue بشريط: (La maison d'éther، Edition futuropolis، ٢٠٠٩) وفيه يحكي قصة تواجده سنتين في مدينة تطوان، إبان تدريسه بشعبة القصص المصورة بالمعهد»(٢٢).

وكل هذه الأعمال جاءت نتيجة تأسيس شعبة تدريس فن أشرطة القصص المصورة في المغرب سنة ٢٠٠٠م، بالمعهد الوطني للفنون الجميلة بمدينة تطوان بشراكة مع وزارة الثقافة ومؤسسةWallonie Bruxelles الفرنسية بالرباط، ويرجع الفضل في ذلك إلى دانيل سوتيو(٢٣)، الذي ساهم بشكل كبير وأساسي في إنشاء شعبة الأشرطة المرسومة بالمعهد الوطني للفنون الجميلة بتطوان سنة ٢٠٠٠م، حيث كان آنذاك مديراً لمندوبية والوني بروكسيل بالرباط. وتم تكريمه في الدورة السابعة لمهرجان تطوان؛ اعترافاً له بمجهوداته الجبارة التي ساهمت كذلك في إخراج أول مهرجان مغربي للوجود سنة ٢٠٠٤م.

هكذا تقرر تدريس هذه الشعبة بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتطوان، وبذلك فقد اعتبر المغرب «البلد الوحيد إفريقياً في تدريسها هذه الشعبة، من حيث الرسم Dessin، والتجسيد Anatomie والتقطيع Dècoupage، ، وكتابة السيناريوScénario، ، مقتطفات من الحياة Synopsis، بالإضافة إلى مشاريع نهاية الدراسة Projets de fin d'études، وهي معظم المواضيع التي يستند عليها المبدعين في الاشتغال على أشرطتهم المصورة، والتحق بعضهم بشركات تعمل على صناعة الأشرطة المرسومة بتقنيات عالية بالدار البيضاء Société de jeux vidéo Ubisoft à Casablanca»(٢٤).

في نهاية هذه المسيرة في رحاب التاريخ لمسار الفن التاسع بالمغرب يمكن الإشادة بالمجهودات التي قام بها خريجو شعبة الفن التاسع الذين ساهموا بشكل أو بآخر في استمرار وسيرورة هذا الفن داخل المغرب وإغناء مكتبته في هذا المجال، وكذلك الإشادة بمجهودات المهرجان العالمي للأشرطة المرسومة بتطوان، وللإشارة فقد انطلقت فعاليات هذا الأخير سنة ٢٠٠٤م، بعد أربع سنوات من تأسيس شعبة الأشرطة المرسومة بالمعهد الوطني للفنون الجميلة بتطوان، حيث أصبح ينظم كل سنة على مستوى عال، ويعرف مشاركة عدة دول أوروبية، وإفريقية، ويستضيف المهرجان من القارة الأوروبية عدداً من الفنانين الفرنسين، كـ(جون فرنسوا شونسون، وناطلي لوجي مانش، وسيباستيان فاسون)، ومن إسبانيا (الأخوين إدكورس وبيشي)، بالإضافة إلى شخصيات بارزة من القارة السمراء حاضرة في كل سنة من خلال رئيس جمعية (إفريقيا المرسومة) كرستوف نكالو إدمون، الذي يشيد بمكانة الأشرطة المرسومة الإفريقية والرهانات المستقبلية، إضافة إلى معرض لمجموعة من الفنانين الأفارقة، الذين يتم التعريف بهم من خلال إبداعاتهم الممثلة لفن القارة السمراء. يعمل هذا المهرجان على الربط بين التكوين Formation ومجال التوزيع diffusion وتوسيع مجال تنامي الخبرات mutualisation، لمختلف التجارب الشبابية، التي أغنت مؤخراً أرشيف الفن التاسع بالمغرب، سواء من خلال المعارض أو المائدة المستديرة المخصصة لمستجدات الأشرطة المرسومة المغربية وتحديات المستقبل، أو ما تعلق بتلك الإبداعات التي عرفت نجاحاً وانتشاراً كبيراً عبر شبكات التواصل الاجتماعية. من أجل ذلك يتم إجراء مباريات بين مبدعين ينتمون لشعبة الفن التاسع تقل أعمارهم عن الثلاثين سنة، بإصداراتهم التي يشرف على فرزها وانتقاء الأفضل منها، ثلة من متمرسين وأساتذة في الفن

التاسع، وينشرون أعمالهم في معارض عبر أرجاء مدينة تطوان من أجل إشراك الجمهور في التعرف على هذه الأسماء، وتوسيع دائرة قرائها. تتألف فقرات المهرجان أيضاً من معارض فنية، وأوراش مخصصة للمحترفين والهواة والأطفال، وفضاءات للقراءة، وعروض سينمائية مستلهمة من الفن التاسع، ومحاضرات ولقاءات مع الفنانين المشاركين، بالإضافة إلى مسابقات وعروض موسيقية مصحوبة بالرسم المباشر، ويخصص هذا المهرجان مناسبات لتكريم المبدعين والفاعلين في الفن التاسع. وإلى جانب هذا المهرجان يأتي مهرجان آخر ينظم خلال شهر يوليو من كل سنة في مدينة القنيطرة بجامعة ابن طفيل، الهدف منه التعريف بالفن التاسع كوسيلة ديداكتيكية للتعريف بإبداعات الشباب، وتسهيل تبادل الخبرات بين المبدعين ودور النشر.

كذلك ينظّم مهرجان بفاس - أو ما يطلق عليها مدينة الفقاعات Fès la ville en bulle - يشرف عليه المعهد الفرنسي بفاس L'institue Français de Fès، الذي يسهر على إعطاء أهمية للفن التاسع، وذلك عن طريق إنشاء فضاءات للرسم وتبادل الخبرات حول هذا الفن.

تأتي هذه المجهودات، للتعريف بالفن التاسع في المغرب، بالإضافة إلى مجهودات أخرى، لا تقل أهمية عما سبق ذكره، ساهمت هي الأخرى في انتشاره، نذكر منها، المجلات والكتب المتخصصة في هذا المجال: (طاكسي صغير) كتاب جماعي عبارة عن مطوية، أنتج بمشاركة فنانين من العالم العربي خلال الإقامة الفنية المنظمة في الدورة السابعة بدعم من صندوق العربي للدعم الثقافي (آفاق)، ومجلة (شوف) (٢٥)، وهي عبارة عن مجموعة قصص قصيرة من الأشرطة المرسومة، أبدعها طلبة وخريجو المعهد الوطني للفنون الجميلة بتطوان، من أجل وضع قاعدة للفن التاسع في المغرب، واتخذ هذا الفن من تطوان عاصمة له، تطبع بدعم من ولاية تطوان، وقد صدر من هذه المجلة خمسة أعداد، وتعمل المجلة على إشراك أقلام مبدعة، بمواضيع مختلفة، ولفئات عمرية مختلفة.

وقد أصدرتُ كتابين، هما: (١٢ سنة من الأشرطة المرسومة في تطوان) و(١٥ سنة من الأشرطة المرسومة بتطوان)، يؤرخان لتجربة الفن التاسع، منذ إنشاء شعبة الأشرطة المرسومة سنة ٢٠٠٠م، وصدر الكتاب الأول بتعاون مع مندوبية والوني بروكسيل، ودعم من وكالة تنمية الأقاليم الشمالية، لتنضاف في نسخته الثانية رعاية المعهد الوطني للفنون الجميلة وجمعية (شوف) ووزارة الثقافة المغربية.

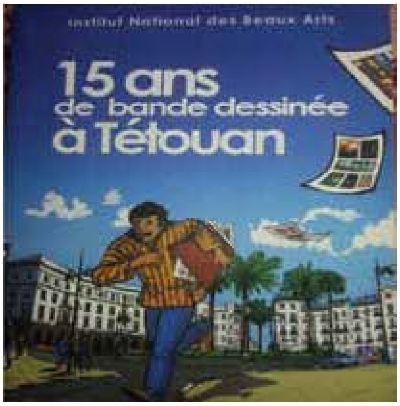
نجد أيضاً تجربة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، إلاّ أن عمرها قصير بالموازاة مع مجلة (شوف) هي مجلة (بيدوماك BédoMag) لمهدي العبودي، لم تسهم إلا بثلاثة أعمال من إصداراتها، توقفت بعد ذلك، صدر عددها الأول بالدار البيضاء في أبريل ٢٠٠٨م، في أربع وثمانين صفحة، تم توزيعها عبر صفحات الإنترنت بدون مقابل مادي، تجمع ما بين الكوميديا الساخرة والفن الدرامي، تعالج فيها قضايا المجتمع بشكل ساخر، وبسبب المجهودات الفردية لمدير هذه المجلة التي لم تحظ بأي مساندة مادية من أية جهة مسؤولة؛ لتغطية مصاريف الطباعة، اضطرت بعدها للتوقف بتاريخ السابع والعشرين من شهر ماي ٢٠٠٩م.

وقد تبنت (الرابطة المحمدية للعلماء) والمراكز العلمية التابعة لها تجربتين، هما: سلسلة (أيمن ونهى) في خمسة عشرة عدداً، صدر أول عدد منها سنة ٢٠١١م، وسلسلة (مع نصر وبسمة) في ثلاث أعداد، بدأت تجربتها هي الأخرى سنة ٢٠١٣م.

وهما سلسلتان ترفيهيتان وتربويتان وتعليميتان في الآن نفسه، يتولى كتابتهما

فريق مكون من رئيس وحدة رعاية النشء الأستاذ محمد بنكيرن، ويشرف عليها الدكتور أحمد عبادي، ويرسم شخصياتها محمد الخو، أما التقطيع الفني ورسم الخلفيات فيقوم بها سعد الرشيد، ويلون الشخصيات والمناظر محمد أمين فضيل، وعمرو الرواس.

وتعد (أيمن ونهى) سلسلة مصورة موجهة للأطفال، تصدرها الرابطة المحمدية للعلماء، في إطار سياستها التربوية الموجهة للأطفال، قصد تهذيبهم وغرس مجموعة من القيم والمبادئ فيهم، من خلال حكايات الجدة عائشة والقصص المصورة ذات الأهداف النبيلة. في حين تكتسي سلسلة مع (نصر وبسمة) طابعاً تعليمياً أكثر تقيداً بالبيداغوجيا والتلقين، حيث تصدر في نهاية كل عدد أسئلة تروم إدماج الأطفال في عملية بناء المعرفة، وتكسبهم قدرات وكفايات تعليمية؛ مراعاة لحاجاتهم ومتطلبات نموهم السيكولوجية والعقلية والتربوية، إلاّ أنهما لا تمثلان جميع مقومات الفن التاسع إلاّ في بعض الجزئيات كالرسم والفقاعات، ليسود الرسم والسرد باقي الصفحات، ما يجعل تأطيرهما ضمن الفن التاسع أمراً ليس باليسير.



تدرج في سياق آخر المجلة الشبابية (سكف كف خانز وبنين) (٢٦) ، تصدر برعاية دار الثقافة بالدار البيضاء، وتجمع بين اللهجة المغربية والفرنسية واللغة المعرنسة (أي: العربية المكتوبة بحروف فرنسية أو العكس). وقد صدر منها ثلاثة أعداد، باللونين الأسود والأبيض، ومواضيعها تختلف بحسب متطلبات العصر، تمزج بين الهزل والسياسة بطابع يغلب عليه السخرية.

اختارت مطبوعة الكوميكس المغربية، في عددها الأول، وجبة الـ(سكف كف) عنواناً لها، والـ (سكف كف) هي «وجبة شعبية شهيرة في الدار البيضاء/ كازابلانكا. عنوان مستوحى من الوجبة السريعة المصنوعة من النقانق، يعكسها غلاف العدد، بحيث يخيل إليك أنك بالفعل أمام تجربة بصرية تقدم الكوميكس بنكهة شعبية.. بحث يظهر على الغلاف سندويش يُحمل بين كفين»(٢٧).

اتخذ صنّاع المجلة من الوضع اليومي المعيش - وخاصة الوجبات المعروفة على عربات الطعام في شوارع الدار البيضاء- مصدر إلهام يقدمونها باعتبارها خطوة أولى خفيفة على المعدة، فيها قصص من الواقع المغربي ونقد للمجتمع الذي نعيش فيه، لكن تأمل وقراءة هذه التجربة الفريدة يعكس دلالات أبعد وأعمق بكثير من الدلالة الشعبية المستوحاة من (زنقات) كازابلانكا، كأنها رغبة قوية لرسم عالم كازا، والتناول هنا ليس سياحياً أو عابراً، بل مجتمع مدينة الدار البيضاء في أشرطة مرسومة، تحمل هموم الشعب وفق رؤية جديدة ، من ناحية أخرى أبرز ما تقدمه (سكف كف) هو تنوع الفن، أو تنوع فهم الفن التاسع، حيث تتجاور قصص وحكايات الكوميكس مع الكتابة المصحوبة بالرسوم التعبيرية. كما سيجد القارئ قصة من صفحة واحدة، أو رسماً فنياً يحتل صفحتي المنتصف (بوستر)، أو رسماً منفرداً بلا حكاية مسلسلة.. هكذا تعكس (سكف كف) أطيافاً متنوعة من الثقافة البصرية في دائرة الفن التاسع.

كما تسم المطبوعة بتميز قدرتها على التعبير عبر نوعيات مختلفة من الرسم، وإظهار أساليب متباينة وجذابة لأكثر من ١٥ فنانا.

ولو توقفنا عند أسلوب أو طابع المجلة فلا يمكن تجاهل فكرة أننا نرى طبعة مغربية من (توك توك) المصرية، ربما يكون محتواها أكثر خصوصية، لكن التصميم الذي أعدّه شناوي (واحد من أبرز صنّاع المجلة المصرية) لم يبتعد كثيراً عن النموذج الأول.

تنبئ مجلة (سكف كف) في محطتها الأولى بأمال كبيرة، وقد صدرت بدعم من جهات عدة، وقام بالتنسيق لأعدادها الثلاثة صلاح مالوي، ومحمد رحمو، ومحمد أمين بلاوي، ومهدي أناسي.

بالإضافة إلى مجموعة من المجلات والكتب التي ظهرت بالموازاة مع التجارب السابقة، نذكر على سبيل الذكر لا الحصر: مجلة (رمضان هرد كور) لهشام هبشي ومهدي ياسر، و(المقولات المغربية) لجهاد اليسع، وكتاب (تحت الصفر) لزكريا التمالح (خريج معهد الفنون الجميلة بتطوان)، وهو كتاب يتألف من ٦٨ صفحة، تدور أحداث القصة في مدينة تطوان المغربية حول طفل يستغل من طرف شبكة التسول الاحترافي. الكتاب هو جزء أول من أصل خمسة أجزاء يشتغل عليها الفنان زكرياء التمالح ليقدمها مستقبلا.

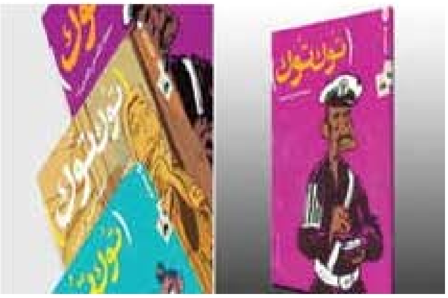
أصبح خريجو هذا المعهد مبدعين في مرتبة عالية من التكوين، وهم يعملون على إصداراتهم بشكل مستمر لكن ما يعترض سبيلهم هو عدم إقبال القراء على هذه الأعمال، وعدم توفير موارد مالية ودعم مادي لهذه الطاقات الشبابية الصاعدة والمساهمة في عملية استمرار هذا الفن.

خلاصة:

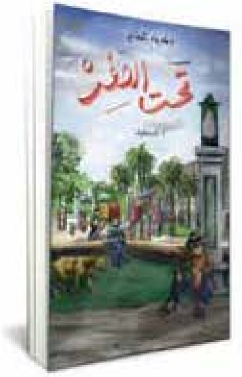
من خلال البحث والتنقيب اتضح أن الفترة الزمنية التي قطعها الفن التاسع المغربي بالمقارنة مع الغرب قصيرة ومتأخرة، وقد كان قريناً بما أنتجه الغرب، ووصل إلى المغرب عن طريق سياسة الفرنكوفونية، ومحاولة طمس الهوية والثقافة.

تعود أقدم الأشرطة المرسومة المغربية (صقر الصحراء) باللغة العربية إلى سنة ١٩٥٠م، لكنها مجهولة المؤلف. أما المرحلة الما بعد استعمارية، فقد تميزت ببعض الإصدارات المحتشمة باللغة العربية، في حين ظلت الكتابات في الفن التاسع باللغة الفرنسية بأيادي مغربية أو غربية من أساتذة أطروا ودرسوا دفعة من خريجي شعبة الأشرطة المرسومة بتطوان، مثّلنا لبعض النماذج منهم بـ(جون فرانسوا شوشسون، ودنيس لارو، وناطلي لوجي مانش) وغيرهم، وإلى حدود السنوات القليلة السابقة بدأنا نلمس مع خريجي معهد الفنون الجميلة في شعبة الأشرطة المرسومة التي أسست سنة ٢٠٠٠م بتطوان، والمهرجانات التي تنظم في تطوان والقنيطرة وفاس والدار البيضاء، إصدارات تمزج بين العربية الفصحى، والأمازيغية، والدارجة المغربية، تكتب في بعض الأحيان بحروف لاتينية أو العكس، ومثّلنا لها بمجلتي (سكف كف) و(شوف) وغيرهما من المجلات الإليكترونية، والمواقع المهتمة بالفن التاسع بالمغرب.

تأتي هذه المجهودات للتعريف بالفن التاسع بالمغرب.



بالإضافة إلى مجهودات أخرى، لا تقل أهمية عما سبق ذكره، ساهمت هي الأخرى في انتشاره، نذكر منها المجلات والكتب المتخصصة في هذا المجال، والبحوث الجامعية وغيرها من المحاولات التي بدأت تشهد حركية في الساحة مؤخراً. ثم إن ما توصلنا إليه من نماذج لا يمثل كل الإصدارات المغربية في مجال الفن التاسع، بل هي بعض الأمثلة التي استطعنا التوصل إليها في فترة البحث والتنقيب، وقد جاءت على سبيل الذكر لا الحصر من أجل التعريف بهذا الفن، ومحاولة رصد أهم المحاولات التي استطاعت الوصول إلى الشهرة، من باب المهرجانات، ووسائل الإشهار، أو من باب المجهودات الفردية.



من بين أهم المعيقات التي تعترض هذا الفن في المغرب مشاكل مرتبطة بالنشر والتسويق، وبالتالي فإن مشاكل التمويل تعيق مسألة الإبداع.

الحواشي:

(1) http://chouflabd.blogspot.com.
(2) ans de bande dessinée à titouan. Institut National 15 des Beaux Arts. Cordination générale : Said Nali. Alkhalij Alarabi. 2005. P 15. 13 (ترجمة كمال طلوق)
(3) Ibid P 12
(4) Ibid P 12
(5) سعيد علوش: الفن التاسع، ص171.
(6) لحميد السلالي: شريط محمد الخامس بطل التحرير، ط1 (الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1999م).
(7) حميد السلالي: وادي المخازن، سلسلة تاريخية، ط1 (الرباط، مطبعة عكاظ، 1989م).
(8) حميد السلالي: معرك التحرير، سلسلة تاريخية، ط1 (الرباط: مطبعة عكاظ، 1989م).
(9) حميد السلالي: معركة الزلاقة، سلسلة تاريخية، ط1 (الرباط: مطبعة عكاظ، 1989م).
(10) حميد السلالي: معركة الأرك، سلسلة تاريخية، ط1 (الرباط، مطبعة عكاظ، 1989م).
(11) حميد السلالي: فتح الأندلس، سلسلة تاريخية، ط1 (الرباط: مطبعة عكاظ، 1989م).
(12) حميد السلالي: الجيش المغربي عبر التاريخ، سلسلة تاريخية، ط1 (الرباط: مطبعة عكاظ، 1989م).
(13) أبو العباس أحمد بن خالد الناصري: الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، ط1 (الدار البيضاء: دار الكتاب، 1997م)، الدولة العلوية، الجزء الخامس.
(14) الفن التاسع، ص171.
(15) ans de bande dessinée à titouan.: P 13 15.
(16) Ibid. P 13..
(17) Ibid. P 13.
(18) Ibid. P 13.
(19) Ibid. P 13.
(20) Ibid. P 14.
(21) Ibid. P 14.
(22) Ibid. P 14.
(23) دانيل موتيو: مدير سابق للمدوية والوني بروكسيل بالرباط.
(24) ans de bande dessinée à titouan. Institut National des Beaux Arts.. P 15 15.
(25) سكف كف خانز وينن، المسؤول عن العدد: صلاح الدين مالولي تصميم المطبوعات: زكرياء لمطوري، رسم الغلاف مهدي أنس 2014م.
(26) حوار أجريته مع مسؤول العدد صلاح الدين مالولي، ومصمم المطبوعات زكرياء لمطوري، ورسام الغلاف مهدي أنامي، ضمن فعاليات مهرجان الفن التاسع بتطوان، يوم الخميس 21 ماي 2015م، على الساعة الحادية عشر صباحاً.
(27) عن جريدة المدن، جريدة الكترونية مستقلة، مدير التحرير ساطع نور الدين http://www.almodon.com/portal.

أ.د. عبدالله بن علي بن ثقفان - السعودية

اللعب على النّص كما هو على الذاكرة

يبدو أن جماليات النقد والدرس قد ماتت أو هي تحتضر؛ لأن الناقد (المقلّد) يعيش في عصر التقانة، ذلكم الذي سلب جمال كل شيء، وفتح الفرصة أمام كل شيء، فأخذ النقد يتجه فيه لقراءة النّص اللاأدب، الذي لم يعد المصطلح فيه محددا، ولا الغاية محدّدة، فإذا بنا مع مصطلحات ترد في نقد هذا النص، من مثل: الانتشار، تشظي النّص، المراوغة، اللعب الحر، لانهائية الدلالة، تناسل العبارة، التزيف الدلالي، التفجير الدائم للمعنى، الانزلاق الدلالي، الانزياح.. إلخ، وإذا بنا مع مسميات متعددة لأنواع النّص، من مثل: النّص الظاهر، النّص الخفي، النّص المغلق، النّص المفتوح والمنفتح، النّص المنجب، النّص المؤنث، النّص الغير مؤنث، النّص التراثي، النّص اللاتراثي، النّص الجامع.. إلخ.

وفي (الرواية)، هناك: الرواية السفسطائية، والرواية الباروكية، والرواية الرعوية، والرواية الغزلة، وراوية الاختبار، ورواية الرسالة، والرواية الشطارية، ورواية التكوين العام... إلخ. ذلك من المسميات التي ترد في سماء الدرس والنقد الشرقي والغربي، وقد انتقلت للدرس والنقد العربيين.

إنه لعب ما بعده لعب؛ لأن النّص في نظرهم يمثل (الملفوظ والمقروء واللامرئي)، وهذه مفتوحة على أي نص، بل حتى إن التفكير عندهم يمثل نصًا ولو لم يكتب، ولذلك فإن من تعريفات الأدب: إنه (الإنسان) بحركته وحيويته وصيرورته ... وغبائه وجهله وثقافته وطموحه وانغلاقه وانفتاحه ... إلخ ذلك، قال (رولان بارت) وهو يتحدث عن (النّص) وصيرورته:«ليس للثابت من وجود إلا بفضل حواسنا القاصرة التي تختصر الأشياء....».

إن هذا الانفلات الحاصل في بعض المقاربات النقدية المعاصرة، يبعث على القلق، وهو قلق جعل الذاكرة تقف على مصطلحات، يغلب عليها اللاتحديد، تلك التي تسعى إلى زعزعة الكثير من المصطلحات الثابتة في العقول، كما جعلها تعيش في عصر أقل ما يقال عنه: إنه عصر (الخدعة والتشويه)، قلت عندها:

عصر هطلت المعلومات فيه على الذاكرة كالمطر، تزاحمت الأفكار فيه، ولكن الذاكرة ليست كالقبر، لم تعد الذاكرة فيه قادرة على مواجهة التيار المنهمر، تفلتت المعلومات، فإذا هي في كل شعب تنتشر، التفت صاحبها يمنة ويسرة، فإذا هي كالجراد المنتشر لم يعد يعرف كيف يمسك ببعضها حتى إن كان من المحتضر، تذكر صاحبه (خراش) الذي منه نفد الصبر تلو الصبر، صاح بأعلى صوته: لاصيد مع كثرة الشيء، ولكن الخروج بلا شيء هي عودة الخائب المنكسر.

قلت ذلك وأنا أفتش في ذواكرنا في هذا العصر المضطرب، عصر توافرت المعلومات فيه مثل توافر ذرات التُراب، ولكن كثرتها جعلت الإنسان يعيش قلقا كقلق صاحب البيت المضطرب، إنه زمان غير مستقر؛ المعلومات فيه كما هو، أصبحت ملكا لليد، ليست في ذاكرة تستقر، عدت فقلت للذاكرة وهي حائرة مع هذا اللعب: إنني قد قرأت نظريات الأدب، فوجدت الحصيلة كالصفر، عدت كالطالب المبتدئ بعد مرور السنين وانحناء الظهر، خرجت بقرار مؤدّاه ألا تهمة للذاكرة ولا لنفاد الصبر، أكدت للذاكرة أننا نعيش في عصر التحول المستمر، ارتجعت الذاكرة، ولكن بشرط الحفر في الصخر، قلت نعم، ولكن قد تولى الصفر الذي العلم فيه كالنقش في الحجر، أيام كان العلم فيه يمثل روح الأمل المخلوط بشيء من الضجر، أيام كان الخوف فيه من معلم يشير إلى اللوحة ويضرب على الصدر، أيام كانت أوعية العلم محدودة كما البيت الذي لا تتعدى حجراته المترين والمتر، أكدت لها أن زماننا غير ذاك الزمان، وأن الانسان يعاني من الضجر والارتياب، زمن المعلومة فيه توافرت مثل توافر ذرات التراب، إنه اللعب على النّص والذاكرة في زمن كثر فيه اللعب.

أفادت هذه المقالة من مجموعة من المراجع.